ثلاثية التاريخ والواقع والرمز

قراءة في أعمال نجيب محفوظ



خالد محمد عبد الغني

ثلاثية التاريخ والواقع والرمز

قراءة في أعمال نجيب محفوظ

تأليف
خالد محمد عبد الغني



ثلاثية التاريخ والواقع والرمز

خالد محمد عبد الغني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٢٢٧١ ٤

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢١

المحتويات

إهداء

إلى أبي، الخالدون فوق الموت والحياة.

تقديم[1]

تعود بي الذاكرة إلى بواكير علاقتي بعالَم نجيب محفوظ، ففي العام الدراسي ١٩٨٧–١٩٨٨م كنت في قريتي القريبة من الشمال الشرقي لمدينة القاهرة أدرس بالسنة النهائية بالمرحلة الثانوية العامة القسم الأدبي، وكان اهتمامي بالفن التشكيلي آنذاك كبيرًا، فرسمت صورة بورتريه لنجيب محفوظ، وأبرز ما فيها تلك الحسنة عند خده الأيسر، بعد أن رسمت أم كلثوم، وتوفيق الحكيم، وعباس العقاد، وطه حسين. وكانت تلك الأعمال موضوع جوائز بسيطة حصلت عليها أيام الدراسة الجامعية فيما بعد. وانتظمت في كلية الآداب بالسنة الأولى في عام ١٩٨٨–١٩٨٩م، وعند عودتي للقرية في أحد الأيام أسمع الخبر يتردد في الإذاعة وهو فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، وقبل ذلك بشهور قليلة جدًّا تعرَّفت على زميل يدرس بقسم الفلسفة، وكان يعمل في الإجازة الصيفية في المملكة الأردنية الهاشمية، وأخبرني بأنه عاد ومعه نسخة من رواية «أولاد حارتنا»، وكنت أعرف أنها ممنوعة من النشر بمصر، وأن زميلي يعتبرها نسخةً مهرَّبةً وممنوعةً من التداول. وهذا

[1] إذا كان حلم اليقظة بحسب تعريف «ستانلي هول» هو ضوء الشفق الذي ينبئ عن إشراقة الخيال، وإذا كان الخيال خصبًا غنيًّا فإنه يستطيع إكمال كل نقص؛ إذ يمنح الضعيف جسمًا رياضيًّا، ويهب السائل المعدِم ثراءً عريضًا، وهو بهذا الشكل مَلَكة للتعويض والتكميل. وعليه فحلم اليقظة ممتع وسار وسهل، لذلك يقدم نوعًا من الإغراء فيعيق العمل في الواقع؛ ومن ثم يجب العمل على توجيهه وحسن استخدامه حتى لا يعترض نموَّ الشعور بالواقع، ولن يتحقق ذلك دون فهمه (جورج هنري جرين: أحلام اليقظة، ترجمة: إبراهيم حافظ، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، ١٩٥٠م). وهذا الكتاب الذي بين يديك عزيزي القارئ كان طوال خمس عشرة سنةً حلم يقظة، ساعدني ذلك الحلم على مواجهة الواقع بكل ما فيه من سلبيات يعلمها الجميع.

المنع ربما شجَّعني على قراءتها علاوةً على أنه قال لي يومها إن نجيب محفوظ يهاجم الله — سبحانه وتعالى — والأنبياء في تلك الرواية. وكانت أوَّل قراءة لي لنجيب محفوظ سبقتها قراءات سريعة ومبسطة، ومعلومات في الصحف أو بعض المجلات، أو متابعة لبعض الأفلام المأخوذة عن قصصه، حتى درَّس لنا الدكتور السيد فضل (الناقد والأستاذ الجامعي وعميد كلية الآداب فيما بعد) بعض روايات نجيب محفوظ ذات الطابع النفسي؛ وهي الشحاذ والطريق؛ فزاد من إعجابي بعالم نجيب محفوظ رغم التحفُّظات الدينية التي أحاطه بها بعض الدعاة؛ وكان أهمهم الشيخ عبد الحميد كشك، والشيخ محمد الغزالي، وبخاصة حول رواية «أولاد حارتنا»، التي كنت أرى في اليوم الذي قرأتها فيه أن نجيب محفوظ استحضر القرآن الكريم، وقصة خلق آدم وحوَّاء، وكذلك قصص الأنبياء؛ ليحكي تاريخ الإنسانية. وبالرغم من نشأتي الريفية القريبة من التديُّن إلا أني لم أستطِع أن أجاري المنتقدين من أنصار الجماعات الإسلامية الذين كانوا ينتشرون في الجامعة حينها، ومحاولاتهم الجادة لضَمِّي — هذه كانت طريقتهم مع كل طلاب الجامعة — إليهم وتجنيدي في صفوفهم في موقفهم من نجيب محفوظ، أو من حُبِّي للفن والأدب. وبعد سنوات بسيطة كنت قد تخرجت في الجامعة، وعملت في مجال الصحافة والمعلومات، وذات صباح في عام ١٩٩٤م قرأت الخبر المفزع عن محاولة اغتيال نجيب محفوظ بأيدي أحد الشباب على خلفية فتوى بتكفيره، وهزَّني الحدث؛ إذ كيف لشاب أن يقتل شيخًا عمره ٨٣ عامًا! وكيف طاوعه قلبه وكيف آمن عقله وكيف أمسكت يده بالسكين؟! بل والأدهى من ذلك كيف صدرت تلك الفتوى من جاهل بالدين وبالفن وبالأدب، بل وبالحياة نفسها؟ وظللت أتابع القضية وأخباره الصحية زمنًا، وأقرأ له كل ما تيسر لي. وفي عام ٢٠٠٠م سافرت للعمل خارج الوطن، وتعرَّفت على صديقي الشاعر السوري الكبير عيسى الشيخ حسن، وزاد من عمق علاقتنا أنه يعشق كل ما هو مصري، حتى لغته تحوَّلت إلى اللهجة المصرية، ليقول لي: «كُنَّا ونحن صغار نتباهى بتقليد لغة المصريين التي نراها في السينما، وكنا نتسابق لقراءة رواية أو كتاب لمبدع مصري، وإن نجيب محفوظ وجمال عبد الناصر وأم كلثوم هم من سيبقون في التاريخ.» ورأيت في مكتبته في حُجرته التي يسكنها — إذ كان يسكن في مكتبة لا في حجرة — معظم روايات نجيب محفوظ وغيره، ولقد منحني الكثير منها. وعندما جاء لزيارة مصر في صيف عام ٢٠٠٤م عاد ومعه حقائب تصنع مكتبة، وكان دافعًا قويًّا لي لكي أبدأ في مشروع القراءة النفسية للأدب الذي رأى بحدسه قدرتي على الإضافة إليه — ولعلي أكون استطعت تحقيق حدسه — وكانت البداية أن تحدثت عن الحرافيش ونجيب محفوظ

في محاضرة عامة تحدثتْ عنها الصحف لأكثر من أسبوع، ونَشَر لي في الصفحة الأدبية الرئيسية بجريدة الشرق التي يعمل بها مقالَين عن الحرافيش، وفتح لي الباب للنشر في مجلة عَمَّان الثقافية بالأردن، لأحقق منها انطلاقةً بدأت من عام ٢٠٠٦م وحتى توقُّفها في نهاية ٢٠٠٩م، نشرت خلالها دراسات نقديةً للأدب، شِعرِه ونثرِه، من منظور علم النفس. وفي ٢٨ أغسطس ٢٠٠٦م سافرت للخارج وكنت مقيمًا لمدة يومين في أبو ظبي، ولم أسمع بالخبر، وعندما سافرت أيضًا لمكان عملي في دولة أخرى علمت بخلود نجيب محفوظ إلى الرفيق الأعلى في ٣٠ أغسطس، وكان حديث عيسى الشيخ حسن وعزاؤه مما لا يُنسى، وكانت الشرارة التي أشعلت في حواسي هذا الكتاب؛ فقد كتب يقول: «عرفت نجيب محفوظ يافعًا، تستوقفني عناوين روايات: خان الخليلي، خمارة القط الأسود، الشيطان يَعِظ، اللص والكلاب ... إلخ، فوق أغلفة مزيَّنة برسوم تماثل ملصقات الأفلام، وطبعات من الورق الفقير الأصفر، تعمد مكتبة مدينتنا الصغيرة إلى عرضها بأكثر من طريقة لعلَّ مراهقين مثلنا يُقبلون على شرائها مضحِّين بمصروف الجيب الزهيد، وكان علينا أن ننتظر مواسم الصيف لعلنا نستطيع شراء رواية أو روايتين. وكان علينا أيضًا أن ننتظر إلى أن نصل إلى الثانوية العامة لنحفظ مقتطعات من الثلاثية وزقاق المدق؛ كي ننجح في آخر العام. وفي الوقت الذي كان فيه أحمد عاكف ورءوف علوان وسيد عبد الجواد يثرثرون فوق وسائدنا، متبرِّمين ضَجِرين قاطعين أشواطًا طويلةً ملء صفحات تتقلب بين أصابع متلهفة يهمها أن تطمئن على مصائر أشخاص معجونين بماء الواقع، في ذات الوقت كانت فلسفة نجيب محفوظ تنحفر في أذهاننا، فلسفة الحياة الواقعية التي تنحاز إلى شروطه القاسية، ولا تنتصر لرغباتنا الفظة في أن ننقذ أبطالنا من مصائرهم الصعبة، إلى الحدِّ الذي تتهم فيه الكاتب بضرب من العدمية تجاه أبطاله الذين يقضون أمامه دون أن يمدَّ يديه إليهم. ذلك أن محفوظًا «الرائي» يدرك لعبة الواقع الماكرة فيكتفي بحمل الكاميرا ويصوِّر من بعيد، من زوايا مختلفة تحاول عبثًا أن تبعدنا عن أبطالنا الذين يختنقون بين طيَّات الورق الأصفر الفقير، بالرغم من خدعة الأغلفة الملونة بملصقات الأفلام. كان عليَّ أن أعاتب محفوظًا قبل أن يرحل وأنا أشارك سعيد مهران نقمته الحادة على ضياع الثورة التي أكلت أبناءها، كان عليَّ أن أشارك أولاد حارته البحث عن المطلق في العدل، وأشارك حرافيشه محنة تقلُّب الأمر بين تيارات عدة، تنتفض في البدء ثائرةً على الظلم الذي سُرعان ما يعود، وكأنه لا نهاية لهذا الشقاء الإنساني الطويل. وكان عليَّ أن أعيش معه في أحلام فترة النقاهة، وإن كنت أعرف أن محفوظًا — من دون تحفُّظ — هدية

مصر والعرب إلى العالم في القرن العشرين عمومًا، وأن «جائزة نوبل» وإن جاءته على طبق السياسة المريب، فإنها استعادت هيبتها في ثمانينيات القرن الماضي بدعوتها روائيًّا مثل نجيب محفوظ، وشاعرًا مثل المكسيكي أوكتافيو باث إلى قائمتها، بعد أن فقدت بهاءها وهي تتنقَّل بفعل السياسة من أديب مغمور إلى أديب مغمور. كان عليَّ أن أطوف خان الخليلي في أمسية قاهرية عذبة، بين دكاكين المشغولات الشرقية التي صُممت على عَجَل من أجل السياح الباحثين عن سحر الشرق، وبعض لوحات الفن التشكيلي المُغْفَلة من أسماء الرسامين، وبين مقهى الفيشاوي الذي يأتي إليه الرجل ليقضي بعض الوقت هناك. كان عليَّ أن أعود إلى أعماله الأخيرة لأرى استبصاره بالنهاية، كما يؤكد ذلك صديقي د. خالد محمد عبد الغني. كان عليَّ أن أردد بأسًى: «كم نحن بحاجة إلى روايةٍ عن عرب ما بعد ١١ / ٩ يكتبها نجيب محفوظ».»[٢]

وفي شهر مايو من عام ٢٠٠٥م ألقيت محاضرةً بمركز إبداع الفتاة بالدوحة حول الفن التشكيلي عند ليوناردو دافنشي، وديوان «أناشيد مبللة بالحزن» لعيسى الشيخ حسن، وملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ، كانت حديث الصحف والناس لفترة طويلة من الزمن.

وفي ١٣ / ٩ / ٢٠٠٦م كان لقائي الثاني بالأديب جمال الغيطاني — كان اللقاء الأول دون موعد في أحد شوارع القاهرة في صيف ٢٠٠٤م، وكان عيسى الشيخ حسن صاحب اللقاء الثاني الذي عرَّفني بموعده — في محاضرة عن نجيب محفوظ أُلقيت بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بالدوحة، وطلبت منه أن ينشر لي دراسةً حول نجيب محفوظ وعاشور الناجي في جريدة أخبار الأدب التي يرأس تحريرها، وأعطيته الدراسة ووعدني بنشرها قريبًا، وفعلًا وفَّى بما وعد، ونُشرت في العدد التذكاري رقم ٧٠٠ بتاريخ ١٠ ديسمبر ٢٠٠٦م صفحة ١٤ و١٥ بمناسبة ذكرى ميلاده، وعلى الغلاف صورة كاملة لنجيب محفوظ بعدسة جمال الغيطاني.

وبعد عودتي لمصر في ١٧ مارس ٢٠٠٧م تولَّى — بمبادرة كريمة منه — عيسى الشيخ حسن إهداء كتابي «التحليل النفسي والأدب، الملحمة والرواية والشعر» لعدد كبير من المبدعين والنقاد والإعلاميين الذي أثمر حوارًا مطولًا في إذاعة مونتكارلو الدولية، مع فايز مقدسي في برنامج «أفكار» تناول موضوع الكتاب ونجيب محفوظ، وكان سؤال المذيع:

[٢] عيسى الشيخ حسن: في وداع محفوظ. جريدة الشرق، ٥ سبتمبر ٢٠٠٦م.

هل رأيت نجيب محفوظ؟ وكانت إجابتي بالنفي؛ لأني يوم أن تعرفت على عالم نجيب محفوظ كان عمره قد تجاوز الثمانين عامًا بقليل، وكنت في مرحلة المراهقة وكان اللقاء مستحيلًا، فكيف الوصول إليه؟! وحكيت له كل ما سبق.

ونشرت عددًا من الدراسات عن نجيب محفوظ بمجلة «ضاد» الصادرة عن اتحاد الكُتَّاب المصريين، ومجلة «الرواية» و«إبداع» الصادرتين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ومجلة «تحديات ثقافية»، ومجلة «عَمَّان الثقافية» بالأردن، وجريدة «أخبار الأدب» بمصر، و«الشرق» بقطر. وقمت بجمع كل هذه الدراسات لتُنشر بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة تحت عنوان «نجيب محفوظ وسردياته العجائبية» عام ٢٠١١م.

وكتب الشاعر والمفكر مهدي بندق[٣] عن كتاب نجيب محفوظ وسردياته العجائبية يقول: «يعلم مؤلف هذا الكتاب أن الروائي الأعظم نجيب محفوظ قد صرح يومًا أنه لم يطَّلع على نظرية رائد التحليل النفسي سيجموند فرويد Freud، والتي ضمَّنها كتابه تفسير الأحلام، والذي ترجمه د. مصطفى صفوان، وراجعه د. مصطفى زيور، لكنه — أي مؤلفنا الشاب — قد عقد العزم على ألَّا يلقي بالًا لما يقول المبدع عن خلفياته الأداتية، ليكرِّس كتابه بأكمله للبرهنة على أن نجيب محفوظ إنما كان رائدًا للكتابة الروائية العربية — مثله مثل ديستوفسكي في الأدب الروسي — التي تجمع إلى شكلها الواقعي غرائب الأحلام وعجائب الأساطير ودلالات الرموز في مستواها الجمعي المستور.

وفي رأيي أن تلك المغامرة النقدية في تناول بعض الروايات الهامة من أدب الأستاذ نجيب، رغم كونها ليست الأولى في هذا المضمار، فلقد سبقتها محاولات جادة من جانب كثيرين، إلا أنها لَحَرية بالالتفات لما بُذل فيها من جهد، ولتناولها موضوع الدراسة من زوايا جديدة. فكاتبنا الدكتور خالد عبد الغني يستعرض آراء من سبقوه من النقَّاد بدقة وأمانة جديرتَين بالتنويه والإشادة، موضحًا كيفيات تعاملهم مع منهجية نجيب محفوظ في استخدام الحلم، سواء باعتباره — من وجهة نظرهم — آلية فرويدية أو بعد فرويدية Post-Fruedism، آخذًا على بعضهم (جمال القصاص مثلًا) إفساده لدلالات النص المحفوظي بالتطرُّف في تأويل سريرة صاحبه (نجيب محفوظ) كما لو كان مريضًا يخضع بما كتب للتحليل النفسي، وليس أديبًا عبقريًّا ذا عرض ناصع الجيب وافره!

[٣] مهدي بندق: خالد عبد الغني وكتابه نجيب محفوظ وسردياته العجائبية. مجلة تحديات ثقافية، العدد ٣٩، ٢٠١١م.

لعل نجاح خالد عبد الغني في التحرُّر من تأثيرات من سبقوه على هذا الدرب الشاق في التفسير السيكولوجي هو ما أغراه بالانتقال من تحليل وظيفة الرمز Symbolic Function إلى اقتراح دمجه ضمن الوسائط المختزلة للوقائع البشرية، خاصةً الاستثنائي منها ليتم بهذا الدمج فهم الواقع على نحو أكثر ثراءً.

في هذا السياق يختار المؤلف سيرة عاشور الناجي (من ملحمة الحرافيش) ليطابق بين مصيره ومصير نجيب محفوظ نفسه باعتبارهما نموذجين للباحثين عن العدل والملاقين الاضطهاد بسبب بحثهم هذا، حيث يتعرَّضون للنفي والصلب (كما الحلاج) وطعنات السكاكين، وما من شك في أن التوفيق إنما كان حليف مؤلفنا حين ربط دلالة الناجي (بما تعنيه صفة اسمه) وبين نجاة محفوظ من محنة محاولة اغتياله، مذكرًا بأن نجيب وإن كتب الحرافيش قبل المحاولة الأثيمة إلا أن ذلك لا يمنعنا من أن نضع في الحسبان فكرة استبصار نجيب محفوظ بما سيتعرَّض له من اضطهاد قادم بفضل غوصه المستمر في عالم الأحلام الذي يشع بالنبوءة ضمن ما يشع. وهذا ما حدا بنجيب إلى تسمية محنة عاشور الناجي وعشيرته التي حصدتهم بال «شوطة»، وإنها لنفس التسمية التي يمكن لنا أن نطلقها على ما جرى لمصر «المحروسة» — لا أدري لمَ الإصرار على هذه التسمية الزائفة؟ — حيث تحوَّلت رمال الفكر الوهابي القادمة من الشرق على أكتاف الرياح الشريرة إلى مدافع رشاشة وقنابل ورصاص وسكاكين تقتل أطفال المدارس (عدة المستقبل) والسياح ضيوف البلاد، وتحرِّض على قتل غير المسلمين (أقباط مصر في مقدمتهم) حتى يعطوا الجزية عن يدٍ وهم صاغرون! وكما جرى تكفير المفكِّرين من أساتذة الجامعات والتفريق بينهم وبين زوجاتهم الأستاذات أيضًا، انطلقت دعاوى الحسبة (القضائية) بالضد على النقَّاد والشعراء والمثقفين، حتى اكتملت باغتيال أحدهم فعلًا، وكاد أن ينجح اغتيال ثانيهم (والدهم الحاني الجميل) لولا أن نجَّاهُ الله بمعجزة لا تتكرر.

كذلك لم ينسَ الكاتب (خالد) أن يقارن بين عاشور الناجي الذي ارتضى لنفسه احتياز قصر البنان (الأصابع) في غيبة صاحبه، وبين محفوظ الذي قبل جائزة نوبل كرشوة من الصهاينة مكافأةً له على تقديره لليهود في أولاد حارتنا، علاوةً على تأييده السياسي لاتفاقيتَي كامب ديفيد ومعاهدة الصلح مع إسرائيل (وهو تفسير يتماشى مع ما روَّج له بعض المثقفين المتشنجين، جنبًا إلى جنب التيار الفاشستي «الملقب دلعًا» بالإسلام السياسي)، وأيًّا كان الحال فقد تمكَّن خالد عبد الغني من معالجة الأمر في مجمله بمهارة، إذ اعتبر أن خطأ الرجلين؛ عاشور الناجي ونجيب محفوظ، إنما وقع بحسن نية ودون

تواطؤ مقصود مع قوى الشر، وآية ذلك أن محبة الناس لأديبها العبقري ظلت قائمةً مثلما استمرت محبة الحرافيش لعاشور الناجي، لا سيما وأن الرجلين كليهما أوقف ما آل إليه من ثروة — أيًّا كان مصدرها — على أعمال الخير.

وبهذا المنهاج الذي يزاوج بين ما هو واقعي وما هو أسطوري سيكولوجي، يواصل خالد عبد الغني رحلته مع النماذج المختارة من أدب نجيب محفوظ، فتراه يتلمَّس أوجه التشابه بين سفاح كرموز محمود أمين سليمان، الذي راح يضرب في ظلمات النقمة وشهوة الانتقام، وبين أوديب الذي مضى يجتر خطاياه في قتل الأب ومضاجعة المحارم، بعد أن فقأ عينيه ليحيا في ظلام لا غش فيه، ليكشف لنا (أعني خالد عبد الغني) عن سراديب الشخصية الروائية؛ سعيد مهران قاتل الأبرياء (بعمى بصيرته) والمظلوم في آن، والذي راح في النهاية يصرخ مناديًا نور (لاحظ دلالة الاسم) تلك المومس «الفاضلة» التي أحبَّت مهران ولم يحبها هو لانشغاله بالمدنس ممثلًا في شخصية زوجته السابقة الخائنة.

وفي تقديري أن مؤلف هذا الكتاب قد تمكَّن من إلقاء الضوء على رواية «اللص والكلاب» المفعمة بالرموز، والغنية بالدلالات السياسية والاجتماعية دون أن يسقط في فخ التسطيح المروِّج لفكرة القداسة النقية مقابل الدنس الخالص، وتلك مأثرة تضاف إلى رصيد جِدِّيته وجِدَّته فيما كتب حتى الآن.

ويُنهي خالد كتابه بفصل عن رواية «بداية ونهاية» أراد له أن يكون بحثًا في سيكولوجية البغاء، لكنه مضى إلى بعيد إلى درجة اعتبار نفيسة بطلة الرواية بإطلاق، وتفسير سلوكها المنحرف لا بالظروف المادية السيئة التي أحاطت بها وبعائلتها، بل برغبتها اللاواعية في أن تكون عاهرةً محترفة! وهذا ما لا أوافق عليه بحال من الأحوال. لكن اختلافي مع المؤلف في هذا الصدد لا يمنع غيري — ربما — من الاتفاق معه، وهو ما ينبغي تركه للنقَّاد.»

وبعده شاركت مع عدد كبير من النقاد في كتاب «نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» عام ٢٠١٢م، تحرير أسامة الألفي، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب. وفي ١٧ مارس ٢٠١٢م عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوةً لمناقشة كتابي «نجيب محفوظ وسردياته العجائبية» تحدث فيها الفنان عز الدين نجيب، والروائي سيد الوكيل، والروائي منتصر القفاش. وكان من طرائفها (الندوة) أنهم جميعًا كانوا يظنونني من خريجي كلية دار العلوم، وأني حاصل على الدكتوراه في اللغة العربية والنقد الأدبي، وأن موضوع الكتاب كان جزءًا من رسالة الدكتوراه، وأنها تمَّت تحت إشراف وتوجيه من أستاذ في

النقد والبلاغة. وطبعًا أسعدني ذلك الظن، الذي تكرر كثيرًا أيضًا عندما نشرت بعض الدراسات في الشعر المعاصر، وبعض القراءات في الرواية العربية.

أما عن الكتاب الذي بين يديك عزيزي القارئ ومنهجه، أود القول بأنه يحاول تقديم قراءة للنص المحفوظي تهدف إلى إضاءة النص وإبراز الجوانب التي تتعلَّق بالتحليل النفسي والأسطورة، حيث التعريف أولًا بالمفاهيم النفسية التي تدور حولها القراءة، وبعد ذلك تقديم التطبيق التحليلي للنص استنادًا إلى تلك المفاهيم حتى لا تكون القراءة مجرد شرح وتفسير للنص بمجموعة من المفردات المغرقة في الغرابة. فعالم نجيب محفوظ من العوالم الروائية السحرية التي خلَّدت نفسها بنفسها من خلال النسق الفني المتفرد الذي انتهجه نجيب محفوظ في إبداعه الروائي، والتطوُّر المتلاحق في بنية وصيغة الفن الروائي في عالمه، والعنونة عنده هي جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية الداخلية للنص، فهو يختار عناوين رواياته بعناية شديدة، ويطلقها على نصوصه برهافة وشفافية تكاد تصل حد الاحتدام، ولعل هذا الاهتمام الكبير الذي أولاه نجيب محفوظ لعناوين رواياته قد منحها في المقام الأول هذا الحضور وهذه المكانة في ساحة الرواية العربية، بل والعالمية أيضًا، وهو يعتبر العنوان علامةً وإشارةً مهمةً لهذا العالم الذي شيَّده وأحاطه بسياج من الرؤى، وجماليات التعبير، وسلاسة التفكير، وقوة المنطق، وجودة الحبكة، وغير ذلك من التعبيرات التي أصبحت علامةً على هذا العالم الروائي الثري الخصب. وحتى صارت كل أعماله الروائية وعلاماتها المميزة المتمثلة في عناوينها وفي الشخوص والأحداث والأماكن، لها حضورها الخاص وتوهجها النصي في ساحة التلقي والنقد كشخصية «سي السيد» التي أصبحت إشارةً لسطوة الرجل في المجتمع العربي، والعوامة، والزقاق، والحارة، وغيرها من العلامات المميِّزة لهذه المسيرة الروائية التي خرجت الرواية العربية بفضلها من المحلية إلى آفاق العالمية.[4]

ويضم الكتاب الحالي فصولًا تدور الأُول حول التحليل النفسي والمؤثرات الأسطورية ومعالم النرجسية وتجلياتها في شخصية رادوبيس والفرعون الشاب، وكيف انتهى بهما المطاف إلى تحقيق أبعاد الأسطورة وهي «الحب والعزلة والموت». ودراسة حول شخصية نجيب محفوظ وعاشور الناجي في ملحمة «الحرافيش»، ومحاولة لفهم البناء النفسي لدى البغايا كما ظهر لدى نفيسة بطلة رواية «بداية ونهاية»، وشخصية سعيد مهران في

[4] شوقي بدر يوسف: سيموطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ. خدمة شبكة الأمة برس الإخبارية.

«اللص والكلاب»، وتحليل أحلام فترة النقاهة والمؤثرات النفسية والفلسفية على الرواية كما جاءت في مقالاته المبكرة.

وختامًا أرجو أن تجد عزيزي القارئ في هذا الكتاب جهدًا يرضيك عن مؤلفه، وفائدة، ونفعًا، ومتعةً تسر خاطرك، وجديدًا في التناول يخالف أغلب ما كُتب عن نجيب محفوظ ورواياته موضوع الكتاب الحالي، فيساعدك على الاقتراب من عالم نجيب محفوظ وشخصيته. وعن عنوان الكتاب ومنهجه، فقد رأيت أن الثلاثية عند نجيب محفوظ تمثَّلت في المراحل التي مرَّت بها رواياته بدءًا من المرحلة التاريخية ثم الواقعية فالرمزية، ومن حيث الأبعاد المدروسة في بعض رواياته، فقد حرصت على البحث عن ثلاثة أبعاد في كل واحدة منها.

هذا، والله الهادي إلى سواء السبيل.

المؤلف

القاهرة، في الأول من سبتمبر ٢٠٢٠م

الفصل الأول

المقالات الأولى «النفسية والفلسفية» وعلاقتها بالرواية

العلاقة واضحة بين تلك المقالات المبكرة وما ناقشه في رواياته فيما بعدُ طوال مسيرته الإبداعية الممتدة.

* * *

لم يكن نجيب محفوظ (١٩١١–٢٠٠٦م) غريبًا على دارسي الفلسفة وعلم النفس والاجتماع؛ فقد كان الدارسون لتخصص الفلسفة في الفترة التي درس فيها نجيب محفوظ الفلسفة بالجامعة المصرية (١٩٣٠–١٩٣٤م) يدرسون إلى جانبها علم النفس والاجتماع والمنطق، وكثير من تلك الأجيال تخصص في علم النفس والتحليل النفسي فيما بعد؛ مثل يوسف مراد، ومصطفى زيور، ومصطفى سويف، ومصطفى صفوان وصلاح مخيمر، وحسن الساعاتي، وغيرهم الكثير، بل كان بحق كما كان يقول فرج أحمد فرج؛ إنه أستاذ لعلماء النفس والمحللين النفسيين أيضًا. ولقد كتب نجيب محفوظ مبكرًا عددًا ضخمًا من المقالات الفلسفية والنفسية والنقدية خلال الفترة من بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، إلى ما بعد منتصفها، وهي تسع عشرة دراسةً بالمجلة الجديدة، ودراسة واحدة بالمجلة الجديدة الأسبوعية، وخمس دراسات بالسياسة الأسبوعية، وأربع دراسات بالجهاد، وثلاث دراسات بالرسالة، ودراسة واحدة بالحديث؛ أي حوالي سبع وأربعين دراسةً وفق إحصاء عبد المحسن طه بدر، وكانت المقالات الفلسفية والسيكولوجية منها حول احتضار معتقدات، وتوالد معتقدات، والمرأة، والوظائف العامة، والمجتمع الراقي، وتطور الفلسفة إلى ما قبل سقراط، والفلسفة عند الفلاسفة، وماذا تعني الفلسفة، وفلسفة

الحب، والبراجمتزم، والفلسفة العملية، وفكرة النقد في فلسفة كانط، والله، وفكرة الله في الفلسفة، والحواس والإدراك الحسي، ونظريات العقل واللغة، وفلسفة برجسون، والضحك عند برجسون، وطبيعة الضحك عند برجسون، وانتشار الصور المضحكة.[1] وثلاثة من أدبائنا، والحب والغريزة الجنسية، والسيكولوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة، والحياة الحيوانية والسيكولوجية، والشعور والفن والثقافة. ويشير رءوف سلامة موسى إلى أن نجيب محفوظ تحوَّل عن الكتابة في الجديدة في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، وقد نشر سلامة موسى لمحفوظ مقالاته الفلسفية وكتابه التاريخي المترجم «مصر القديمة»، وأول قصصه «ثمن الضعف»، وأول رواياته «عبث الأقدار»، ربما بتأثير من عمله سكرتيرًا لوزير الأوقاف مصطفى عبد الرازق، الذي كان أستاذًا له لمادة الفلسفة الإسلامية بالجامعة.[2] فهو بهذا لم يكن غريبًا على علم النفس والاجتماع والتحليل النفسي، لا دراسةً ولا اهتمامًا ولا إبداعًا، وكانت حياة نجيب محفوظ الفكرية في شبابه الغض مرتبطةً أيضًا بتأثير اثنين من كبار المفكرين؛ هما سلامة موسى، ومصطفى عبد الرازق. حيث امتزاج الثقافة العربية والإسلامية، والتنوير الإنساني، واحترام قيم العلم ومنجزاته، وحضارة مصر وتاريخها الفرعوني. ولقد ناقش نجيب محفوظ ذلك المزج بين الدين والعلم في روايته الأشهر «أولاد حارتنا»، ولعل هذا ما يفسر لنا نص الخطاب الذي كتبه نجيب محفوظ لجائزة نوبل الذي قال فيه: «أنا ابن حضارتين؛ الحضارة الفرعونية والعربية الإسلامية.» كما طالب فيه بحل القضية الفلسطينية كونها قضية حق وعدالة إنسانية.

ومجموعة مقالاته حول الضحك وفلسفة الضحك والصور المضحكة عند برجسون، كانت سابقةً لمحاولات الدراسة السيكولوجية للضحك وتأثيره على حياة الإنسان. واعتبر إرنست كريس أن استجابة الضحك ترجع بالإنسان لعمليات العودة أو النكوص الخاصة التي يقوم بها الضاحك إلى مناطق معينة من النشاط النفسي، شبيهة بما كان يحدث خلال الطفولة من نشاطات وأفكار مرحة ترتبط بالبهجة والمتعة والضحك، ولقد نظر فرويد للفكاهة باعتبارها واحدةً من أرقى الإنجازات النفسية للإنسان، وتصدر عن آلية نفسية

[1] نجيب محفوظ فيلسوفًا، مجموعة من أهم مقالاته الفلسفية. اختيار وتقديم: أحمد عبد الحليم عطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م.

[2] مقالات نجيب محفوظ الفلسفية في مجلة سلامة موسى الجديدة. اختيار وتقديم: رءوف سلامة موسى، دار سلامة للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م.

دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وتقوم على تحويل حالة الضيق أو عدم الشعور بالمتعة، إلى حالة من الشعور الخاص بالمتعة واللذة. وقدَّم فرويد في هذا الصدد كتابين؛ هما النكات وعلاقتها باللاشعور، والفكاهة. ويؤثر الضحك في مواجهة الضغوط النفسية وتنشيط الجهاز المناعي، والحد من آثار الشيخوخة، والتقليل من احتمالات الإصابة بالأزمات القلبية، وتحسين الوضع النفسي والجسمي بوجه عام للإنسان؛ مما يجعله أكثر تفاؤلًا وإقبالًا على العمل والحياة.[٣] ثم تمت ترجمة كتاب الضحك لبرجسون — لاحقًا على مقالات نجيب محفوظ بسنوات طويلة — وهي في المضحك بعامة (مضحك الأشكال ومضحك الحركات وقوة الامتداد في المضحك، ومضحك الظروف ومضحك الكلمات، ومضحك الطباع). ويعد تصور برجسون من أهم التصورات في تفسير وفهم عملية الضحك، وعليه سارت معظم الجهود التالية له.[٤] وقدَّم صلاح مخيمر دراسته وتحليله النفسي لسلوك الضحك في الحياة العسكرية، وانتهى إلى أن المجتمع العسكري أغزر منبع يفيض بشتى صور المضحك، فهو من هذه الوجهة دعوة متصلة لكل ملتحق وملحق أن يضحك، كما أن الحياة العسكرية الدامية تيار فريد من العمل، يتصل حينًا فيتعب ويجهد، ويتمهل حينًا فيمل ويسأم، ويتهدده الخطر دومًا فيخاف ويقلق. فهو من هذه الوجهة دفع بكل محارب إلى طلب الضحك، ومعنى هذا أن المجتمع العسكري باعث لا يطاوله على الضحك باعث، ومفتقر لا يدانيه إلى الضحك مفتقر.[٥] ونشر زكريا إبراهيم كتابه «سيكولوجية الفكاهة والضحك»،[٦] وقامت عزيزة السيد بدراسة العدوانية واستجابة الضحك من خلال استخدام مجموعة من رسوم الكاريكاتير،[٧] وقدَّم سيد أحمد عثمان تحليلًا عميقًا للدعابة السياسية لدى المصريين، وربطها بمكونات الشخصية القادرة على المواجهة والصمود والنجاح، والإيجابية ودورها في زيادة المناعة النفسية الدافعة للمقاومة، والتي لا تفرِّط في

[٣] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك رؤية، جديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٨٩، الكويت، ٢٠٠٣م.

[٤] هنري برجسون: الضحك، البحث في دلالة الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م. والكتاب يضم ثلاث مقالات كانت قد نُشرت بمجلة «باريس» الفرنسية عام ١٨٩٩م، وهذه الترجمة هي للطبعة الثالثة والعشرين الصادرة بالفرنسية عام ١٩٢٤م.

[٥] صلاح حسني مخيمر: الضحك في العسكرية، مجلة التحليل النفسي، العدد الأول، يناير، إصدار الجمعية المصرية للتحليل النفسي، القاهرة، ٢٠١٨م. وقد نُشرت هذه المقالة في مجلة علم النفس، عدد يونيو ١٩٤٩م.

[٦] زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١م.

[٧] عزيزة السيد: العدوانية واستجابة الضحك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م.

حق الشعب في الحرية. كما أن الفكاهة السياسية لا تختلف عن الفكاهة في عمومها إلا في موضوعها المتصل بالسلطة من بعيد أو من قريب، ويؤكد على أن الفكاهة السياسية لها العديد من الوظائف؛ أهمها التفريج الانفعالي، واستشراف المستقبل، وتوجيه السلطة.[٨] واهتم شعبان عبد الصمد بمجال علم النفس السياسي عن طريق فهم دلالة الفكاهة السياسية نفسيًّا، وأعدَّ في هذا الصدد دراسةً عن الصورة الذهنية لإريل شارون رئيس وزراء إسرائيل المعروف بجرائمه التي لا تُحصى ضد العرب، فتاريخه حافل بالدموية والعنصرية والصهيونية من خلال تحليل بعض رسوم الكاريكاتير السياسي، على اعتبار أن للكاريكاتير مضمونًا نفسيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا، وأنه لم يغِب عن تفاعلات النفس وحركة المجتمع.[٩] وحديثًا قدَّم شاكر عبد الحميد كتابه الضخم عن «الفكاهة والضحك»، جمع فيه كل ما يتصل بالضحك من تفسيرات ونظريات، ومجالاته الأدبية والنفسية، والفنون التشكيلية، وأمراض الضحك وأساليب العلاج النفسي به.[١٠]

كما ظهرت آثار تلك الاهتمامات الفكرية المبكرة في أعمال نجيب محفوظ الروائية فيما بعد، فمقالاته عن الحب والمرأة والجنس والوظائف العامة المنشورة عام ١٩٣٠م بمجلة «الجديدة»، والتي ناقش فيها التغيرات الاجتماعية والأسرية الناتجة عن تعليم المرأة وتوليها للوظائف العامة، وتغير نظرتها للبيت والزواج نتيجة تعليمها وعملها ومركزها المالي الآخذ في الظهور، واستقلالها المالي والكدر العائلي الذي قد ينتج عن ذلك، واحتمالية الطلاق، وبطالة الرجال نتيجةً لزيادة فرص عمل المرأة ومنافستها القوية للرجل؛ نجده قد تناولها في رواية «الحب فوق هضبة الهرم»، وبعض موضوعات رواية «يوم قُتل الزعيم»، ونجده يقدم نظرية علم النفس الحديث في تفسير الحب فيقول: «إن علم النفس الحديث يدرس الظاهرات النفسية كالحب دراسةً علمية، والحب عنده ظاهرة من هذه الظاهرات، فهو يفسره على أساس أنه ظاهرة ذاتية تتعلَّق بنفس المحب، لا بنفس المحبوب. إننا نحب الشيء تباعًا لهوانَا من غير تدخُّل جدارة الشيء أو عدم جدارته، فالحب وثبة نفسية ماهيتها أن تمتلك ما تظنه يشبع هواك، وصعوبة التفسير للحب كان مردُّها دومًا لأن أمر النفس مبهم،

---

[٨] سيد أحمد عثمان: التحليل الأخلاقي للمسئولية الاجتماعية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م.

[٩] شعبان عبد الصمد أحمد: الصورة الذهنية لإريل شارون كما عكستها بعض رسوم الكاريكاتير السياسي، (ب. د)، القاهرة، ٢٠٠٤م.

[١٠] شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ٢٠٠٣م.

رغم كل هذه البحوث والتقدُّم في الرؤى حوله.»[11] وهذا التصوُّر للحب ومناقشته هو ما جرى على لسان كمال في الثلاثية وحبه لعايدة شدَّاد. وفي مقاله عن «نظريات العقل» وهي مسألة المعرفة، وهي مبنية على هذا السؤال؛ هل تتلقَّى النفس العلم وهي لا تملك من أمر تصريفه شيئًا، أم إنها قوة إيجابية لها ذاتيتها المبدعة المستقلة عن التجربة؟ واستعرض فيه لمحاولات سقراط وأفلاطون وأرسطو حول موضوع العلم، وهو الماهية أو ذات الشيء، واستنتج أن العقل عقلان؛ سلبي وإيجابي، وعرض للفلسفة الرواقية والأبيقورية والفلسفة الحديثة عند ديكارت، وجون لوك، وليبنتز، ودافيد هيوم، وكانط، وسبنسر، ودوركايم، ووليم جيمس، وخلص إلى مشكلة فهم العقل ودوره في المعرفة، سواء بالتجربة ودور المجتمع،[12] وقضية المعرفة ودور العقل فيها تلك نجدها موجودةً في روايات «الطريق»، وبحث صابر الرحيمي عن الأب الرمزي (القانون)، و«الشحاذ»، وبحث عمر الحمزاوي عن السعادة وكذلك الحال في «السراب»، وبحث كامل رؤبة لاظ عن كماله المنقوص بسبب أمه وتعلُّقها به، الذي كانت نواته الأولى في فكر نجيب محفوظ عندما كتب يفسر واقع أخناتون التاريخي، انطلاقًا من علاقته بأمه الملكة «تي» في رواية «العائش في الحقيقة»؛ فقد أسقطت الأم رغباتها على ولدها الضعيف، ومن قبل تلك كانت ترجمة نجيب محفوظ لكتاب «مصر القديمة»؛[13] ولهذا كان غرام نجيب محفوظ بتاريخ مصر القديمة قد تجلَّى في أعماله التاريخية «رادوبيس، وعبث الأقدار، وكفاح طيبة».

ومن الروايات التي انشغلت بالبحث عن الإيمان والقيم الروحية رواية «رحلة ابن فطومة»، التي يتجلَّى فيها بحث نجيب محفوظ عن الإيمان وراحة الإنسان، وتأثَّر فيها بمقالات كتبها في البداية بعنوان «الله».[14] ويؤكد هذا الانشغال فيقول نجيب محفوظ في مقاله عن مفهوم البراجماتيزم: «المادية تمحو الروحية والضمير الإنساني، ولكنها لا تفسر لماذا نجد أنفسنا مع هذا الضمير في عالم غير عالم الموجودات، هو عالم المُثُل والقيم. جميع هذه المسائل هي أوهام لا أساس لها، نشأت من اعتبار الفكر غايةً في نفسه، ومن اعتباره تأملًا. والحق أن الفكر وظيفة تجريبية.»[15]

---

[11] نجيب محفوظ: فلسفة الحب، مجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٣٤م.

[12] نجيب محفوظ: العقل. مجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٣٤م.

[13] جيمس بيكي: مصر القديمة، ترجمة: نجيب محفوظ، مجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٣٢م.

[14] نجيب محفوظ: الله، مجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٣٦م.

[15] نجيب محفوظ: البراجماتيزم، المجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٣٤م.

وهناك الكثير من شخصيات أبطاله تتحدَّث بأسماء الفلاسفة وتستشهد بأقوالهم داخل الروايات أمثال؛ برجسون وشبنهور، إلخ. فكما أشار حسن حنفي بقوله: «كان كمال يقرأ «منبعا الأخلاق والدين».» لما فيه من نزعة رومانسية صوفية، ويلوذ كمال من الوحشة بوحدة الوجود عند اسبينوزا، أو يتعزَّى عن هوان شأنه بالمشاركة في الانتصار على الرغبة مع شبنهور، أو يهوِّن من إحساسه بتعاسة عائشة بجرعة من فلسفة ليبنتز في تفسير الشر، أو يروي قلبه المتعطش إلى الحب من شاعرية برجسون. ويقول الشاب أحمد كمال عن خاله «كمال»: «معذرة، إنه من الكُتَّاب الذين يهيمون في تيه الميتافيزيقا.» وترد سوسن: «إنه يكتب كثيرًا عن الحقائق القديمة؛ الروح والمطلق ونظرية المعرفة.» هذا جميل، ولكنه فيما عدا المتعة الذهنية والترف الفكري لا يُفضي إلى غاية. ينبغي أن تكون الكتابة وسيلةً محددة الهدف، وأن يكون هدفها الأخير تطوير هذا العالم والصعود في سُلَّم الترقي والتحرر والإنسانية في معركة متواصلة. والكاتب الخليق بهذا الاسم حقًّا يجب أن يكون على رأس المجاهدين، أما وثبة الحياة فندعها لبرجسون (رواية السكرية)، وتستمر نفس الروح الشاعرية لبرجسون عند إبراهيم عقل في رواية «المرايا» الذي يقول: «أقرأ كتاب برجسون عن أصل الأخلاق والدين، ويقول الدكتور سالم باستهتار: إني أقرأ برجسون كما أقرأ قصيدة حالم.»[١٦] ويشير عيسى الشيخ حسن بإجمال إلى فلسفة نجيب محفوظ بقوله: «في ذات الوقت كانت فلسفة نجيب محفوظ تنحفر في الذهن، فلسفة الحياة الواقعية التي تنحاز إلى شروطها القاسية، ولا تنتصر لرغباتنا الفظة في أن ننقذ أبطالنا من مصائرهم الصعبة، إلى الحدِّ الذي تتهم فيه الكاتب بضرب من العدمية تجاه أبطاله الذين يقضون أمامه دون أن يمدَّ يديه إليهم. ذلك أن محفوظًا «الرائي» يدرك لعبة الواقع الماكرة؛ فيكتفي بحمل الكاميرا ويصور من بعيد، من زوايا مختلفة تحاول عبثًا أن تبعدنا عن أبطالنا الذين يختنقون بين طيات الورق الأصفر الفقير. كان عليَّ أن أعاتب محفوظًا قبل أن يرحل وأنا أشارك سعيد مهران نقمته الحادة على ضياع الثورة التي أكلت أبناءها، كان عليَّ أن أشارك أولاد حارته البحث عن المطلق في العدل، وأشارك حرافيشه محنة تقلُّب الأمر بين تيارات عدة، تنتفض في البدء ثائرةً على الظلم الذي سُرعان ما يعود، وكأنه لا نهاية لهذا الشقاء الإنساني الطويل. وكان عليَّ أن أعيش معه في أحلام فترة النقاهة،

---

[١٦] أحمد عبد الحليم عطية: كتابات نجيب محفوظ الفلسفية، تقديم كتاب نجيب محفوظ فيلسوفًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م.

وإن كنت أعرف أن محفوظًا — من دون تحفُّظ — هدية مصر والعرب إلى العالم في القرن العشرين عمومًا، وأن «جائزة نوبل» وإن جاءته على طبق السياسة المريب، فإنها استعادت هيبتها في ثمانينيات القرن الماضي بدعوتها روائيًّا مثل نجيب محفوظ، وشاعرًا مثل المكسيكي أوكتافيو باث إلى قائمتها، بعد أن فقدت بهاءها وهي تتنقَّل بفعل السياسة من أديب مغمور إلى أديب مغمور.»[١٧]

كما اعتمد نجيب محفوظ في كثير من رواياته على التراث والأسطورة، سواء الفرعونية أو اليونانية؛ ففي روايته «كفاح طيبة» استوحى أسطورة الإله «ست» الذي قتل أخاه أوزيريس حسدًا وظلمًا، وقطَّع جسده ونثره في أقاليم مصر، ثم جاء الإله «حورس بن أوزيريس» وخاض صراعًا مع عمه. وفي رواية «ليالي ألف ليلة وليلة» نجد العالم الخرافي والصراع الأسطوري بين الإنسان والكائنات الخرافية والأشباح والعفاريت واضحًا؛ فنجد السندباد ينتصر على طائر الرخ الأسطوري ويستغله لمصلحته.[١٨] وحول الأسطورة في رواية «الطريق» تقول هالة فؤاد: «بسيمة أمُّ صابر هي إيزيس، المردِّدة: «أنا ما كان، وما هو كائن، وما سيكون.» الأم التي لا تترك للأب مجالًا لكي يحدَّ من سلطتها.»[١٩] ويذهب عبد الله عسكر في تحليله لشخصية صابر إلى أنه حدث تصادُم مع قانون الأب الرمزي، ويؤدي هذا التصادم إلى اهتزاز وضع الأم بالنسبة للطفل، وبالتالي يهتز وضع الطفل بالنسبة للأب أو القانون.[٢٠]

وفي رواية «رادوبيس» وعشق الملك الشاب لها وموتهما في نهاية الرواية يحقق أبعادة أسطورة نرجس. وفي أحد الأيام أرسل نرجس سيفًا إلى شخص يُدعى أمينوس، أحد معجبيه وأكثرهم إلحاحًا، وقتل أمينوس نفسه على عتبة نرجس داعيًا الآلهة أن ينتقموا منه، وسمعت الدعاء الآلهة فدعت أن يقع نرجس في الحب، فآثر في يوم من الأيام الذهاب إلى منطقة يُطلق عليها «دوناكون» في إقليم ميساثيبا عند نبع ماء صافٍ، ولم يكن قد عكرته الأغنام ولم تكن الطيور قد شربت منه، وعندما انثنى نرجس ليشرب وقع في حب الصورة

[١٧] عيسى الشيخ حسن: في وداع محفوظ، جريدة الشرق، ٥ سبتمبر، ٢٠٠٦م.

[١٨] خالد محمد عبد الغني: الشخصية المحورية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨م.

[١٩] هالة فؤاد: طريق نجيب محفوظ بين الأسطورة والتصوف، دار العين، القاهرة، ٢٠٠٦م.

[٢٠] عبد الله عسكر: التحليل النفسي والأدب، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٢٠م.

المنعكسة في الماء، وسُرعان ما تعرَّف على نفسه فظل يحملق مفتونًا بالصورة الموجودة في النبع، وأخذ يتساءل: كيف يمكنه احتمال أن يمتلك وفي نفس الوقت لا يمتلك؟ وهدَّه الحزن ومع ذلك كان سعيدًا وفرحًا في عذابه، عالمًا — على الأقل — أن نفسه الأخرى سوف تبقى مخلصةً له مهما حدث. أما عن إكو، فبالرغم مما أصابها فإنها اشتركت معه في حزنه، وكانت تردِّد ما يقوله نرجس وخاصةً في آخر حياته، عندما أخذ يردِّد: «خلاص، انتهى.» عندما كان يغمد خنجره في صدره، وأيضًا آخر «آه» نطق بها نرجس هي قوله: «آه أيها الشقي المحبوب دون جدوى، وداعًا.» وفي الأسطورة نلاحظ أن نرجس عشق ذاته، ومن ثم كانت عُزلته لأن الإدراك النرجسي للآخرين لا يخرج المدرك من عزلته، فما الآخر بالنسبة إليه إلا شبيه صورة كصورة المرآة أو كرجع الصدى، وهكذا تتحقق في التركيب النرجسي للعلاقة بالغير المعاني الثلاثة المتضمنة في الأسطورة؛ معنى العزلة، ومعنى الحب، ومعنى الموت. «نرجس يعشق صورته ولكنه يمقتها لأنها «تشبهه»، وهي — إذن — ليست إياه، أو هو ليس إياها»، فهو أخذ يجري وراء صورته، مع ما يصاحب هذا الجري من توتُّر خاص مذكِّر الذات والغير على السواء بالحب الذي لا ارتواء له والعداوة القاتلة.[٢١]

وعند صياغته لملحمة الحرافيش حيث سعى الإنسان إلى الخلود، مزج نجيب محفوظ بين الأسطورة والتاريخ والرغبة في الخلود. ولعل اعتماد نجيب محفوظ على الأسطورة يعود إلى دراسته الفلسفية كما قلنا، والتي صاغته صياغةً عقليةً ونفسيةً من طراز خاص، وشكَّلت رؤيته للعالم بكل عمقها وشمولها، وبكل توجهاتها في البحث عن الجوهر الذي لا تحجبه الأعراض ولا الهوامش؛ فقدم إسقاطًا لا شعوريًّا لذاته ومصيره في شخصية عاشور الناجي، فهو نفسه — نجيب محفوظ — لم يُدرك ذلك الاستبصار، حيث إنه يقول: «أنا موجود بقوة في رواياتي «قشتمر»؛ فأنا الذي أتكلَّم وأروي، وهناك أجزاء من هذه السيرة في المرايا والثلاثية وصباح الورد.» وقد اعترف بشكل محدَّد «أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية.»[٢٢] والتحليل النفسي لآخر ما كتب نجيب محفوظ وهو «أحلام فترة النقاهة» الذي وبلا أدنى شك يُعَد عمله المعجز، ويُعَد آخر أشكال السرد في الأجناس الأدبية بعد المقامة والرواية والقصة، ومن ثم كانت العناية بتقديم التحليل النفسي لهذه الأحلام التي

[٢١] إبراهيم عبد العزيز: أنا نجيب محفوظ، سيرة حياة كاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م.

[٢٢] مهدي بندق: قراءة في نجيب محفوظ وسردياته، مجلة تحديات ثقافية، عدد ٤٠، الإسكندرية، ٢٠١٠م.

كشفت عن البناء النفسي لنجيب محفوظ، وهناك بُعْد آخر من أبعاد إبداع نجيب محفوظ الخارق، وتحليل أبعاد الاستبصار بالمستقبل وبخاصة بعض المشكلات المجتمعية التي تنبأ بها نجيب محفوظ خلال تلك الأحلام، كون ذلك التنبُّؤ هو آية المبدع الحق؛ إذ الإبداع في أعمق جوانبه هو قوة إلهامية بقدر ما هو قدرة على التنظيم والدقة ومواصلة الاتجاه وتوجيه الأداء ... إلخ.[٢٣]

وكان لذلك التكوين العلمي والفلسفي والتاريخي قوة في صياغة محفوظ لأحلامه باستخدامه للعجائبي والأسطوري وربطه بالمشكلات الواقعية، فالأحلام الأخيرة للكاتب الكبير المبدع الراحل نجيب محفوظ، والتي تعد استكمالًا لكتاب أحلام فترة النقاهة، حيث يحتوي على أحلام لم تُنشر من قبل؛ فالأحلام هي الخلاصة، اللب والجوهر، القرب والبعد، والعمق وقمم الارتفاع، الجهات الأربع في قلب بوصلة الحكي، حصاد العمر في سطور تلغرافية. فنجيب محفوظ الذي يرى ما لا نراه بالحس والاستشعار والموهبة، ومحفوظ الكاتب القارئ لكف الأدب الذي أدرك السر لأدب الدخول في قرن جديد؛ أزرار السرعة، الإيجاز في قالب حلم، العمر في جملة والعصر في سطر والسنة في كلمة، والطريق بأدق تفاصيله ومنحنياته وآلامه وأوجاعه وأوهامه يسرده محفوظ في بلاغة فائقة، وقد ضَمَّن محفوظ أحلامه في مؤلفه هذا مفاهيم العدالة الاجتماعية وثنائية الشعب والسلطة.[٢٤]

وفي رواية اللص والكلاب مزج بين الأسطورة الأوديبية والحادثة المجتمعية في الإسكندرية؛ حيث أراد ابتكار «أوديب» على النمط المصري، وقد تجلَّى ذلك في شخصية سعيد مهران بطل رواية اللص والكلاب، مستفيدًا من التراث الأسطوري الذي اعتمد عليه نجيب محفوظ في رواياته الرمزية والتاريخية، بالإضافة لأسطورة الملك أوديب لسوفوكليس.[٢٥] وترى لطيفة الزيات القائل «بأن سعيد مهران في اللص والكلاب شأنه شأن فرعون رادوبيس، شخصية مرسومة من منظور هيجلي للشخصية التراجيدية، شخصية تُملَى عليها خاصيتها النمطية؛ التطرُّف والسير إلى آخر الطريق المر، ولا تملك سوى أن تفعل.»[٢٦] فنجيب محفوظ تمثَّل الشخصية الأسطورية «أوديب» عند كتابة روايته، ويرى

[٢٣] نجيب محفوظ، أحلام فترة النقاهة، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٤م.

[٢٤] نجيب محفوظ، أحلام فترة النقاهة (الأحلام الأخيرة)، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٦م.

[٢٥] خالد محمد عبد الغني: نجيب محفوظ وسردياته العجائبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١١م.

[٢٦] لطيفة الزيات: نجيب محفوظ الصورة والمثال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م.

ممدوح النابي «أن سعيد مهران بطل حاول تطبيق أفكاره في المجتمع المعاند له»، وهو يعتبِر الرواية صراعًا بين الإنسان صاحب المبادئ مع الثورة (١٩٥٢م) والتي سرقها البعض واستبدَّ باسمها.[٢٧]

وفي رواية «بداية ونهاية» كانت محاولة نجيب محفوظ في فهم البناء النفسي لدى البغايا كما ظهر لدى نفيسة بطلة الرواية، وكيف سبق نجيب محفوظ كل البحوث النفسية والتحليلية التي درست هذه الظاهرة، وهو ما يُعَد أحد جوانب عبقريته. وفي إجابة نجيب محفوظ على السؤال التالي: «من يحلل أعمالك الروائية البارزة برؤية نقدية جدلية، كبداية ونهاية، واللص والكلاب، وثرثرة فوق النيل، وميرامار، وليالي ألف ليلة وليلة؛ يَجِد أنها تحمل في مضمونها وأحداثها ورموزها أحداثًا وقعت في مصر بعد أن كُتبت الرواية، وكأنها النبوءة مثل «بداية ونهاية» ينتحر الضابط حسنين الذي قاده طموحه لتغيير واقع الأسرة بطريقة فردية إلى مأساة.» يرد نجيب محفوظ قائلًا: «الغريب أني كتبت رواية «بداية ونهاية» سنة ١٩٤٦–١٩٤٧م ونشرتها عام ١٩٤٨م، وبعد الثورة كنت أجلس مع الناقد أحمد عباس صالح وكان يحللها نقديًّا لي، وكانت في تحليله كأنها نبوءة بما حدث، وأنا أصغيت إليه وظللت أقارن بين ما يحدث؛ فحصل لي ذهول للتطابق، ولكن أثناء كتابتها قبل الثورة ما دار شيء من هذا في ذهني، ولو تسألني الآن لماذا اخترت أن تدور أحداث الرواية حول ضابط خريج الكلية الحربية، أستطيع أن أجيب. والأمر الذي لا شك فيه أني كتبت الرواية ولم أكن أشعر بأي درجة أني أتنبأ عن المستقبل، ولذلك فأنا أستغرب بأن الأعمال التي تنتهي بتنبؤات كيف يُبدعها صاحبها، هذا يقتضي التأمل. ولْنفرض أننا نفسرها بلا شعور الكاتب؛ فكيف يوحي له شعوره كل هذه الرؤى بينما عقله الواعي قد فوجئ مفاجأةً كاملةً بحركة الجيش يوم أن قامت، وكان في شِلَّتنا في قهوة عرابي بالعباسية عدد من الضباط الأحرار لم يقولوا لنا شيئًا، ولم أكن أتصوَّر أن الجيش ممكن يتحرك مع وجود الاحتلال الإنجليزي. فالحقيقة أنا لا أستطيع أن أدَّعي أن النبوءة جاءت بتخطيط، ولكن المذهل فيها هو تطابقها مع الذي حصل.»[٢٨]

---

[٢٧] ممدوح فراج النابي: عندما تُخفق الثورة في تحقيق أهدافها، سعيد مهران في اللص والكلاب، فصول، العدد ٨٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م.

[٢٨] عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

وبهذا فقد كتب نجيب محفوظ روايةً نفسيةً عبَّر فيها عن أن صورة الجسد واضطراب الموقف الأوديبي كانا من أهم دوافع ممارسة البغاء، كما أن ظاهرة البغاء ترتبط وتنشأ نتيجةً لتضافر وتفاعل عدة عوامل؛ من أهمها اضطراب الحياة الأسرية، فالبغي تنشأ في أسرة متصدِّعة مضطربة وغير مستقرة، تسودها الخلافات المستمرة. وإن نجيب محفوظ قد سبق المحلِّلين النفسيين ودراساتهم في إبراز تلك الدوافع الكامنة والعوامل الأسرية خلف البغاء، ليُعَدَّ بذلك مبدعًا صاحب رؤية عميقة واستبصار قوي لما يجيش به صدر الإنسان، وبخاصة البغي ممثلةً في نفيسة، البنت التي تنتمي للطبقة المتوسطة، وأزمتها الجنسية، ليكون وبحق على نفس القمة التي يقف عليها سوفوكليس وشكسبير وديستوفسكي، أبرز من قدَّموا رؤًى نفسيةً في أعمالهم.[٢٩]

ومن خلال قراءة تلك الأعمال المبكرة لنجيب محفوظ يمكن التأكيد على أهمية الفلسفة وعلم النفس في حياتنا بوجه عام، ولدى الأدباء والفنانين بوجه خاص، ومن ثم كانت العلاقة واضحةً بين تلك المقالات وما ناقشه في رواياته فيما بعدُ طوال مسيرته الإبداعية الممتدة منذ ١٩٣٠م إلى ٢٠٠٦م، وظهر بوضوح أن نجيب محفوظ نسج البناء النفسي المتفرِّد لأبطال رواياته نتيجة تعمُّقه في دراسة وفهم الإنسان، والاهتمام بمصيره من خلال معرفة تامة بعلم النفس والتحليل النفسي، والفلسفة والتاريخ والأسطورة.

[٢٩] خالد محمد عبد الغني: مرجع سابق، ٢٠١١م.

الفصل الثاني

ثلاثية الحب والعُزلة والموت في رادوبيس

طوبى لمن يحمل في قلبه حلمًا سعيدًا، يؤنس وحدته، ويرطِّب جفاف ريقه.[١]

* * *

(١) تعريف الأسطورة

تتعدَّد تعريفات الأسطورة تعدُّدًا واسعًا، بسبب تعدُّد منطلقات الدرس الأسطوريِّ وغاياته ووسائله وتداول المصطلح في مختلِف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يُسمَّى: «الحضور الكلِّي» L'ubiquité في المعرفة، أو «الدراسات البينية» L'interdisciplinaire التي تعني تردُّد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي. ومن اللافت للنظر أن ثمة تباينًا، أحيانًا بين تلك التعريفات، يمتدُّ ليشمل الباحث الواحد أحيانًا أيضًا، وغالبًا ما يكون لكلٍّ تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوِّعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوي عنقه، لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله. ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميِّزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطوري؛ التعدُّد والتباين، فإن ثمة قاسمًا مشتركًا يجمع بينها جميعًا؛ هو أن الأسطورة: «رواية أفعال إله أو شبه إله؛ لتفسير علاقة الإنسان بالكون، أو بنظام اجتماعي بذاته، أو عُرف بعينه، أو بيئة لها خصائص تنفرد بها»، أو هي: «مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظِّم تجربة حياته في وجود غامض خفيٍّ إلى

[١] نجيب محفوظ: رادوبيس، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.

نوع ما من النظام المعترَف به». وقد اشترط «غريمال» Grimal لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير؛ أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم وولادة الآلهة؛ أي «الأساطير التيوغونية» (المتعلِّقة بنَسب الآلهة)، أو «الأساطير الكوسموغية» (المتعلِّقة بنشأة الكون). وغير خافٍ ما يُضمره هذا الحدُّ لدى «غريمال» من دلالة على المعطى الأساسي للأصل الإغريقي لكلمة Myth التي كانت في نشأتها الأولى تعني الحكاية المقدَّسة؛ أي الحكاية التي تروي تاريخًا مقدَّسًا، أو حدثًا جرى في الزمن البدئي، وتعلِّل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسيِّ والخارق.[٢]

(٢) الأسطورة والرمز

تنهض هذه النظرية على أن الأساطير جميعها فعَّالية مجازية ورمزية، وتتضمَّن في داخلها الحقائق التاريخية، أو الأدبية، أو الدينية، أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، تمَّ استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي. وقد رأى «تايلور Taylor»، أحد أهمِّ أعلام هذه النظرية، أن الإنسان في المجتمعات الأولى كان يتمتَّع بقدرة خاصة، تكاد تكون نوعًا من المَلَكَة، على صنع الأسطورة، نتيجة نظرته العامة إلى الكون، وإيمانه بـ «حيوية الطبيعة» Animisme لدرجة تصل إلى حدِّ تجسيد مظاهرها كلِّها على نحوٍ رمزي. فالطقوس التي كان يؤديها كانت تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبئ به ظواهر تلك الطقوس، بمعنى أنها كانت تجسيدًا لبعض الأفكار الغامضة لديه عن وجود كائنات عليا تملأ الكون، ولم تكن تلك الكائنات التي زخرت بها أساطيره سوى نوع من العون المادي الذي ساعد على إضفاء شكل من أشكال الوجود والذاتية على تلك الأفكار، كما لم تكن سوى رموز لهذه الأفكار نفسها، ويمكن تلمُّس مصادر هذه النظرية لدى فلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسَّروا الأساطير على أنها «كنايات ومجازات، اخترعها مؤلفون، فضَّلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة»، والذين عدُّوا آلهة الأساطير رموزًا لقوًى مادية، أو لمفاهيم مجردة.[٣]

---

[٢] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

[٣] نضال صالح: مرجع سابق، ٢٠٠١م.

(٣) النرجسية

مصطلح اعتمد على الأسطورة اليونانية نرسيس (نرجس)، وكان نرجس يتَّصف بالغرور، وفي يوم من الأيام أرسل نرجس سيفًا إلى شخص يُدعى أمينوس، أحد معجبيه وأكثرهم إلحاحًا، وقتل أمينوس نفسه على عتبة نرجس داعيًا الآلهة أن ينتقموا منه؛ وسمعت الدعاء الآلهة فدعت أن يقع نرجس في الحب. فآثر في يوم من الأيام الذهاب إلى منطقة يطلق عليها «دوناكون» في إقليم ميساثيبا عند نبع ماء صافٍ، ولم يكن قد عكَّرته الأغنام، ولم تكن الطيور قد شربت منه. وعندما انثنى نرجس ليشرب وقع في حب الصورة المنعكسة في الماء، وسُرعان ما تعرَّف على نفسه فظل يحملق مفتونًا بالصورة الموجودة في النبع، وأخذ يتساءل: كيف يمكنه احتمال أن يمتلك وفي نفس الوقت لا يمتلك؟ وهدَّه الحزن ومع ذلك كان يسعد ويفرح في عذابه عالمًا على الأقل أن نفسه الأخرى سوف تبقى مخلصةً له مهما حدث. أما عن إكو، فبالرغم مما أصابها فإنها اشتركت معه في حزنه، وكانت تُردِّد ما يقوله نرجس، وخاصةً في آخر حياته عندما أخذ يُردِّد: «خلاص، انتهى.» عندما كان يغمد خنجره في صدره، وأيضًا آخر «آه» نطق بها نرجس هي قول: «آه أيها الشقي المحبوب دون جدوى، وداعًا.»[٤]

وفي الأسطورة نلاحظ أن نرجس عشق ذاته ومن ثم كانت عزلته؛ لأن الإدراك النرجسي للآخرين لا يخرج المدرك من عزلته، فما الآخر بالنسبة إليه إلا شبيه صورة كصورة المرآة أو كرجع الصدى. وهكذا تتحقَّق في التركيب النرجسي للعلاقة بالغير المعاني الثلاثة المتضمنة في الأسطورة؛ معنى العزلة ومعنى الحب ومعنى الموت. «نرجس يعشق صورته ولكنه يمقتها لأنها «تشبهه»، وهي — إذن — ليست إياه، أو هو ليس إياها»، فهو أخذ يجري وراء صورته مع ما يصاحب هذا الجري من توتر خاص مذكِّر الذات والغير على السواء بالحب الذي لا ارتواء له والعداوة القاتلة.[٥]

كما قام إيريك فروم أيضًا بالتفريق بين النرجسية والأنانية؛ فالأخير يشير إلى نوع من الأثرة والطمع، وهو ما يختلف عن الرؤية المشوِّهة للواقع الموجودة في النرجسيين،

[٤] عبد الرقيب البحيري: الشخصية النرجسية، دراسة في ضوء التحليل النفسي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧م.

[٥] مصطفى صفوان: شخصية الجانح في ضوء النظريات التحليلية النفسية، في: مصطفى زيور في ذكرى العالم والفنان والإنسان، باريس، مطبوعات معهد اللغة والحضارة العربية، ١٩٩٧م.

والذين قد لا يكونون أنانيين ولكنهم مصابون بحب الذات. وقد يكون الشخص المحب لذاته أنانيًّا ولكنه قد يكون واقعيًّا في الوقت ذاته. ويوجه بعض النرجسيين طاقاتهم نحو إخفاء حبهم لأنفسهم؛ حيث يرتدون قناع الخضوع ويشتركون في سلوكيات غير أنانية؛ مثل القيام بأعمال إنسانية عديدة كوسيلة لإخفاء نرجسيتهم. وبشكل عام فإن كل هذا يجعل من الصعوبة اكتشاف النرجسية والتعامل معها. ويطرح فروم (١٩٨٠م) مناقشةً مهمةً لما يدعو له بـ «النرجسية الجماعية»، ونوع الشيء الموجود داخل الناس، والذين يؤكدون كما يفعل معظم الأمريكيين — أو اعتادوا عليها على الأقل — مع إحساس بالتقوى والأفضلية؛ «نحن رقم واحد بالنسبة لشعوب العالم.» وسنرى هذا الأمر أيضًا لدى مشجعي الفرق الرياضية. ووفقًا لفروم فإن النرجسية الجماعية ترتبط بالأنظمة الاقتصادية التي تقوم على الأنانية وتحاول تحقيق الحد الأقصى من الأرباح على حساب الآخرين، وهو ما يعني أن النرجسية الجماعية ترتبط بالانحياز الذي يجده الفرد في المجتمعات الصناعية الحديثة.

إن الشخص العادي يعيش في ظروف اجتماعية تقيِّد من تنمية نرجسية مكثفة، فما الذي يُغذِّي نرجسية الفقراء الذين لهم مظهر اجتماعي أقل، والذين يميل أطفالهم إلى أن ينظروا إليهم باحتقار؟ فهو لا شيء، ولكن إذا ما كان يمكن أن يتعرف على دولته، حينها يكون هو كل شيء.

وتعد النرجسية مفيدة جدًّا للحكومات عندما ترغب على سبيل المثال في حشد شعوبها وتجهيزها لخوض الحروب. ويتساءل فروم إذا ما كان الرجل والمرأة المعاصران سيموتان من النرجسية نتيجةً لمشاركتهما بالأنا في المجتمعات الصناعية الشديدة الفنيات، تمامًا كما مات نرجس نتيجةً لوقوعه في حب صورته في بركة الماء.[٦]

كما نعرف أن النرجسية قد هجرها فرويد لأسباب يزعم أنها نظرية، وتركها معلقةً بعد مؤلفه؛ «ما فوق مبدأ اللذة»، ومؤلفه الآخر؛ «الموجز في التحليل النفسي»، وهو بالكاد كان يذكرها. وهكذا مضت المفاهيم مثل ضروب الحب الزائلة التي تم إهمالها حينما وجدت ضروبًا أخرى أكثر جاذبية. وإذا كانت النرجسية قد هجرها فرويد في عرض الطريق تحت ذريعة أن نظريته كانت شديدة التناقض مع نظرية يونج، الذي يرى فيه

[٦] خالد محمد عبد الغني: سيكولوجية الإرهاب والعدوان والنرجسية والجسد الممزق، قراءة في الثقافة العربية، مجلة تحديات ثقافية، الإسكندرية، العدد ٣٥، صيف ٢٠٠٨م.

فرويد وريثه الشرعي، والذي آثر أن يكون له مثاله الخاص بأفضل من أن يختار فرويد كمثال له. وربما كان ذلك بسبب أن فرويد اكتشف في النرجسية مؤخرًا ما يمكن أن يعرِّض مشروعه للدمار؛ فأظهر أنها يمكن أن تتهادى من تلقاء نفسها. وكان يرى أن النرجسية هي التوظيف الليبيدي في الأنا، وبالتالي فهي الحب الموجه إلى صورة الذات، وأي موضوع يعكس نرجسية الذات سيكون موضوعًا للحب.[٧]

ولقد أشار فرويد إلى النرجسية لأول مرة عام ١٩١٠م، عندما أضاف هامشًا للمقالة الأولى من كتابه «ثلاث مقالات في النظرية الجنسية» بشأن الموضوع الجنسي لدى المنحرفين النرجسيين، إذ إنهم «يوحِّدون أنفسهم فيما بعدُ بامرأة ويتخذون من أنفسهم موضوعًا جنسيًّا فيما يمكن أن نقول إنه ينطلق من أساس نرجسي، فهم يبحثون عن رجل يافع يشبه ذواتهم ويحبونه كما كانت أمهم تحبهم هم».

وهكذا تحدد أن فرويد استخدم مصطلح النرجسية عام ١٩١٠م؛ لبيان اختبار الموضوع عند الجنسيين المثليين. ولقد أدَّى اكتشاف النرجسية بفرويد إلى طرح وجود مرحلة وسيطة من التطور الجنسي ما بين الغلمة الذاتية، وبين حب الموضوع كما ورد في حالة شريبر عام ١٩١١م، حيث يبدأ الشخص بأن يتخذ من ذاته نفسه، ومن جسده الخاص موضوعًا له مما يتيح توحيدًا أوليًّا للنزوات الجنسية.

(٤) رادوبيس (التاريخ)

التاريخ المصري القديم مليء بالقصص والحكايات الأدبية والتي أُخذ عنها العديد من القصص والروايات العالمية، ومن هذه الأعمال قصة رادوبيس الجميلة، والمعروفة في الآداب العالمية باسم «سندريلا»، وهي نموذج لأدب القصة في الدولة الحديثة، وقد وردت ضمن برديَّات شستربيتي بالمتحف البريطاني، والتي وُجدت في مقبرة «قن حرخبشف»، والذي عاش في عصر الأسرة التاسعة عشرة. وأبطال القصة هم: رادوبيس، ووالدها التاجر سنفرو، وأم رادوبيس، وزوجة أبيها، وبناتها، والأمير.[٨]

ورادوبيس هي الرواية الثانية التي كتبها نجيب محفوظ بعد «عبث الأقدار»، وهي واحدة من الروايات الثلاث التي تستدعي القصص والأساطير المصرية القديمة لاستخدامها

---

[٧] إيمان حسين السيد: مقياس الشخصية النرجسية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٨م.

[٨] رضا سليمان: فتاة من نور، رادوبيس الفرعونية، موقع ديوان العرب، ٢٠٠٨م.

— غالبًا — من أجل الإسقاط على الواقع المعاصر. فصالون رادوبيس يشبه في جانب منه صالونات الأربعينيات الثقافية، ولفظ رئيس الوزراء، وخلاف رئيس الوزراء (المحبوب من الشعب) الدائم الخلاف مع الملك، كل هذه ليست سوى دلالات وإسقاطات واضحة على العصر وحزب الوفد ورؤسائه. والشخصيات الرئيسية هي الملك «مرن رع الثاني»، الملك الشاب القوي الذي لا يخلو من تهوُّر وعناد وحب للنساء، ثم مساعدا الملك؛ وهما سوفخاتب كبير الحُجَّاب، صاحب الحكمة التي تنقصها القوة المرجوَّة، ثم «طاهو» رئيس الحرس الملكي بقوته الظاهرة التي لن تخلو من نزوة ستؤدي إلى كارثة، ثم «نيتوقريس» زوجة الملك المخلصة التي تُجرَح في كرامتها ومع ذلك تظل بجانب زوجها إلى النهاية، و«خنوم حتب» رئيس الوزراء وكبير الكهنة، وهو الشخصية المقاوِمة التي تواجه الملك وتنتصر عليه.

هذه الرواية في جانبها الاجتماعي والإسقاط على الواقع السياسي في مصر؛ حيث انتقد نجيب محفوظ فساد الملك فاروق، فالتقاطع موجود بين شخصيتي الملك والفرعون الذي ورث الحكم صغيرًا ولم يستطِع الحفاظ عليه. حيث يصفه نجيب محفوظ قائلًا: «يقال إن شبابه من نوع جامح، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة، يُغرم بالحب ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع في سبيله كالريح العاصفة.»[٩]

كما أن الملك به من معالم النرجسية قدر كبير؛ حيث إنه لا يرى إلا رغباته فقط. فيقول نجيب محفوظ: «قال الملك الشاب بِجِدة: أريد أن أشيد قصورًا ومقابر، وأتمتع بحياة سعيدة عالية، ولا يقف في سبيل رغباتي إلا أن نصف أراضي المملكة بين أيدي أولئك الكهنة. أيجوز أن تعذبني رغباتي كالفقراء؟»[١٠]

وبدأ حب الفرعون لرادوبيس بفعل الصدفة (وفقًا للأسطورة)؛ بأن اختطف النسر صندل رادوبيس ورماه عند قدمَي الفرعون. عرف سوفخاتب أنه صندل رادوبيس، ورغَّب الملك في صاحبة الصندل، في حين أن طاهو ولسبب في نفسه (سبب حبه لرادوبيس) حاول أن ينفِّر الملك من رادوبيس، ووصفها بأنها ذات جمال رخيص، ولكن الفرعون مال هذه المرة لرأي سوفخاتب، وهذا بيَّن ببساطة أنه ملك يسير حسب أهوائه، وأنه ملك عابث وقد ثار عليه الشعب فيما بعد. ومع ظهور الفرعون في حياة رادوبيس تغيرت الأمور

[٩] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[١٠] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

ولا شك؛ فهي لن تستطيع أن تجعل الآخرين يشاركونه جسدها، ولكنها احتفظت بحق إقامتها في قصرها ببيجة من جهة أخرى. فأمام إصرار خنوم حتب على الاحتفاظ بأراضي الكهنة، بل وتوسيط الملكة نيتوقريس في ذلك، وجد الملك أنه من الأصوب أن يعزله من منصبه، ولم يكن يقدِّر العواقب. بدأ الكهنة يوغرون صدر الشعب ضد الملك الذي يلهو مع رادوبيس في قصر بيجة، وشاركهم في ذلك طاهو الذي يشعر بالغيرة من الفرعون حين أصبحت رادوبيس له وحده؛ فيخون طاهو الملك بأن يساعد الكهنة على كشف مكيدة فرعون الذي دبَّر مع رادوبيس استدعاء الجيش بحجة أن قبائل النوبة أعلنت العصيان، وسارعوا بعمل ثورة شعبية ضد الملك، بل والمطالبة بجعل نيتوقريس ملكةً على مصر. وهكذا استطاع نجيب محفوظ أن يستبصر بعبقرية فذَّة مصير الملك فاروق والذي تحقَّق بعد سنوات من نشر الرواية عام ١٩٤٣م؛ حيث قام الانقلاب (الثورة عليه) عام ١٩٥٢م، ونجد هذه القدرة على الاستبصار بالمصير صاحَبَت نجيب محفوظ طوال حياته، وتجلَّت أكثر ما تجلت في ملحمة الحرافيش.

وبهذه الثورة على الملك الشاب تحققت الرؤية القائلة بأن الأوليجارشيه oligarchy نمط من الحكم تستعِر فيه رغبة الحاكمين في الاستحواذ على الامتلاك والاستمتاع الشخصي بالحياة، وهذا النمط من شأنه أن يقسِّم المجتمع إلى حاكم محتكر للثراء، وشعب من نصيبه الفقر والحاجة. وعادةً ما ينتهي حال الاستقطاب بين الغني والفقير إلى تفجُّر الصراع الغاضب الذي تميل فيه الكثرة المعوزة إلى الإطاحة بالقلة المترفة، وهذا ما حدث تمامًا مع الملك الشاب.[١١]

(٥) رادوبيس (النرجسية)

نسج نجيب محفوظ الرواية مستلهمًا أسطورة نرجس، فرادوبيس الغانية التي تأسر قلوب الرجال بجمالها وفتنتها. وقصة رادوبيس تُحكى في كتب التاريخ القديمة؛ فهيرودوت ذكرها وإن كان قد نفى عنها أنها بَنَت هَرَمًا كما شاع عنها في عصره. أمَّا روجر لانسلين جرين فقد ذكر عنها في كتابه عن أساطير مصر القديمة أن رادوبيس يونانية

[١١] وفاء إبراهيم: الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ، قراءة فلسفية لبعض أعماله، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

سباها القراصنة وباعوها لرجل غني، فكانت ضمن عبيده، وكان رفيقها في هذه الفترة إيسوب صاحب القصص الشهيرة. ثم باعها الرجل إلى تاجر يوناني مقيم في مصر اسمه كاراكسوس، وهو أخو الشاعرة سافو (وهذه التفاصيل ذكرها هيرودوت)، ولكن كاراكسوس عامَل رادوبيس بِنُبل ودلَّلها كابنته، حتى اختطف نسر ما صندلها وهي تستحم، وحلَّق عاليًا ثم ألقاه في حضن فرعون مصر أماسيس، الذي بحث عن صاحبة الصندل (على طريقة سندريلا)، وعندما وجدها جعلها زوجه، وعاشا في سعادة حتى نهاية حياتهما. بالطبع محفوظ أسقط كثيرًا من هذه التفاصيل ووضع تفاصيله الخاصة؛ فهي عند نجيب محفوظ مصرية ريفية هربت مع عشيقها إلى الجنوب حتى هجرها العشيق، ثم استطاعت بجمالها أن تتزوج من كهل ثري فأصبحت غنيةً بفضل موته؛ فأقامت صالونًا تستقبل فيه الضيوف وتسلم جسدها كل ليلة لرجل فيهم. ويذكر نجيب محفوظ ذلك على لسان امرأة قائلًا: «ما هي إلا راقصة تربَّت في بؤر الفساد والمجون، ووهبت نفسها منذ الطفولة للخلاعة والغواية، وأجادت فن المساحيق؛ فتبدَّت في هذا المظهر الخلَّاب الكاذب.»[١٢]

ثم يصفها سوفخاتب باطمئنان فقال: هي الجمال عينه يا مولاي، هي فتنة قهَّارة، وعاطفة لا تقاوَم.[١٣]

ثم يقول لها الشاعر رامون حتب: إن رؤيتك في الماء عاريةً تهيج الطيور الكاسرة!

وقال عانن بحماس: أُقسم بالرب سوتيس على أن النسر كان يتمنَّى لو يخطف صاحبة الصندل.[١٤]

كل ذلك الوصف لرادوبيس وجمالها وفتنتها من جانب الرجال والنساء على السواء لهو من دواعي تأجيج النرجسية في أعماقها، مما يجعلها تشعر بحب الذات وبالعزلة ونفي الآخر، ومن ثم يكون الموت في النهاية كما كان الحال عند نرجس.

ومما يؤكد ذلك أنها أمام رغبتها في استمرار حبها للفرعون لعبت بالفتى بنامون وبقلبه، ولم يشغلها ما قد يصيبه من جراء فعلها معه؛ حيث أوهمته بأنها تحبه، وعندما قالت له كلمةً رقيقةً كان حاله كما قال نجيب محفوظ: «فتورَّد خداه، ولمعت عيناه بنور

[١٢] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[١٣] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[١٤] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

الفرح، وغمرته سعادة دافئة. أحست (رادوبيس) بارتياح إلى الأثر الذي تركه الشاب الساذج في نفسها، ولعله أثار في قلبها عاطفةً جديدةً لم تدب بها الحياة من قبل؛ هي عاطفة الأمومة، وسُرعان ما أشفقت عليه من عينيها وسحرهما الذي لم ينجُ منه إنسان.»[١٥]

ولكن رؤيتنا لتلك المشاعر تخالف ما ظنه نجيب محفوظ؛ فرادوبيس لا تلقي بالًا لآلام الشاب بقدر ما تستمتع في أعماقها بعذابه؛ لأن ذلك من معالم النرجسية أيضًا. ويطالعنا نجيب محفوظ بعد ذلك بما يؤكد نظرتنا تلك حيث يذكر الحوار التالي بين رادوبيس وبنامون:

رادوبيس: ألا يلحقك التعب أو السأم؟

فابتسم الغلام بفخار وقال: هيهات!

– كأنك تندفع بقوة شيطان.

فأشرق وجهه الأسمر بابتسامة وامضة، وقال بهدوء وسذاجة: بل بقوة الحب.

وارتجف قلبها لوقع هذه الكلمة التي توقظ في قلبها أشهى الذكريات، وتنادي إلى مخيلتها صورةً حبيبةً مُحاطةً بالبهاء والجلال.[١٦]

ثم تستمر رادوبيس في خداع الشاب فتلقَّته بضحكة عذبة، وقالت له: إن لك صوتًا عذبًا فكيف أخفيته عني طوال هذه الأيام؟! فتصاعد الدم إلى وجنتيه قانيًا، وارتجفت شفتاه ارتباكًا، وقابل تلطُّفها بدهشة. وأدركت المرأة ما يدور بخلَده، فقالت تستدرجه: أراك تلهو بالغناء وتترك العمل.[١٧]

وتكمل خداعها له؛ «فوضعت كفها على رأسه وقالت بحنان: هكذا عرفت سر قلبي، وإني لأعجب كيف لم أعرف هذا منذ أجل طويل!

فقال بنامون، وكان يتيه في غمرات الذهول: مولاتي، أقسم لقد شهدني الليل وأنا أذوب عذابًا، سأفعل ما تريدين بروحي وقلبي.»[١٨]

وعاد بنامون من رحلته فقابلته رادوبيس؛ «فغمرته سعادة إلهية وارتمى على قدمَيها كالعابد، ولفَّ ذراعيه حول ساقيها بحنان ووجد، وهوى بفمه على قدميها.

---

[١٥] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[١٦] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[١٧] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[١٨] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

وقال: معبودتي!

فداعبت شعره بأناملها.»[١٩]

ونتساءل ما يفعل الشاب الساذج أمام غواية هذه المرأة الغانية؟ لا بد أن يستجيب لها بكل قوة وصدق تجعله كما يصفه نجيب محفوظ بالعابد.

(٦) رادوبيس (الموت)

انتهت الرواية بنهايات مأساوية للملك الذي أصابه سهم رماه به أحد الثائرين جرَّاء نزعته للمتعة واللهو بلا حساب، ولرادوبيس التي قتلت نفسها بالسم، وهكذا يُفترض أن يموت طاهو بعد أن يُفضح أمره، وبنامون من المؤكد أن يقتل نفسه بالسم مثلما فعلت رادوبيس. وهذه النهاية تأتي على هذا النحو من تأثير الروايات ذات النهايات المأساوية مثل؛ الملك أوديب، وأنتيجون وعُطيل، وروميو وجولييت.

وهذا الموت الذي حلَّ برادوبيس بالتحديد يجعلنا نستكمل عناصر الأسطورة الثلاثة؛ «حب الذات ونفي الآخر (العزلة)، والموت». ورأينا فيما سبق كيف أحبت رادوبيس ذاتها وكيف نفت الآخر في كل الرجال الذين أحبوها، وتحديدًا الشاب بنامون (فشعرت بالعزلة والوحدة والحزن، وأخيرًا سنرى الموت الذي لا مفر منه في الأسطورة (النرجسية)، حيث طلبت رادوبيس من الشاب بنامون أن يأتيها بقارورة السم من معمل والده، وفعلًا أحضر لها السم وأعطاها إياه). ويصف نجيب محفوظ ذلك بقوله: «وسُرعان ما اتجهت أفكارها إلى القارورة العجيبة، وأحسَّت بشوق إلى النهاية؛ فبحثت عيناها الموضع الذي شغله الهودج (الذي كان به الفرعون أثناء موته) منذ حين، وصرخ قلبها أن ها هنا ينبغي أن تختم حياتها. وسمع بنامون صراخها وقال لها: لماذا انتحرتِ، يا مولاتي؟!»[٢٠]

وهكذا تحققت الأسطورة بأبعادها الثلاثة؛ الحب والعزلة والموت لدى رادوبيس والفرعون الشاب اللذين أحبا نفسَيهما، ثم تحقَّقت العزلة عن الآخر حيت يتم الاكتفاء بعشق الذات، وبالتالي يتم الموت، سواء المعنوي أو المادي.

---

[١٩] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[٢٠] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

الفصل الثالث

الجسد والبغاء والموت في «بداية ونهاية»

كانت بعيدة عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وكان من سوء الحظ أن خُلقت على مثال أمها.[1]

* * *

(١) مبتدأ

كان ظهور نجيب محفوظ، في الأربعينيات من القرن العشرين نقلةً مؤثرةً في تاريخ الرواية العربية؛ إذ استطاع هذا الكاتب العبقري — خلال النصف الثاني من القرن العشرين — أن يُخرج هذه الرواية من الإقليمية إلى آفاق العالمية؛ لأنه نجح في نقل الواقع الاجتماعي المصري، دون أن يقلِّد تيارًا خارجيًّا، وإن استفاد كثيرًا بالتقنيات البنائية للرواية. وجعل نجيب محفوظ من الرواية سجلًّا اجتماعيًّا لمصر الحديثة، إذ نقل — بصدق، وبدرجة عالية من الفن — واقع الوعي المصري المعاصر، وتفاصيل الحياة اليومية الاعتيادية في حَواري وأزقة القاهرة. ويرتبط الحدث (موضوع رواية بداية ونهاية) بأسرة مصرية فقيرة فقدت معيلها (الأب)، مما دفع بأفرادها إلى ارتكاب الشر؛ الإجرام والفتوَّة (حسن)، أو إلى امتهان حرفة (الخياطة)، والوقوع في ممارسة البغاء (نفيسة)، أو متابعة الدراسة والتحصيل بمسارات مختلفة (حسين وحسنين)، بقصد تأكيد الذات بحثًا عن الكينونة

---

[1] نجيب محفوظ: بداية ونهاية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

والوجود. ونلاحظ أن الخطاب الاجتماعي في الرواية تشرحه وضعية وحالة أسرة آل كامل على المستوى الاقتصادي، مُمثلًا في عوزها الذي حَرَمها أبسط المتطلبات (حرمان حسين وحسنين من التردُّد على النادي والسينما ومن مصروف الجيب). وعلى المستوى الاجتماعي مُمثلًا في إبراز الطبقة الاجتماعية المدحورة التي تنتمي إليها الأسرة وتصوير واقعها. فالبداية هي انكسار اجتماعي (موت الأب)، والنهاية أيضًا انكسار اجتماعي (انتحار نفيسة). إن الاجتماعي في «بداية ونهاية» يلغي الذاتي والفردي، ويعرِّضه لعملية إقصاء وتجاوز؛ «ذلك أن الفعل القرائي لهذا النص الروائي وسياق التلقي فيه يجعل قارئه لا يحس بأن الكاتب يستتبع واقع الذات في انكساراتها وشروخها، بقدر ما يتابع واقع أسرة عربية مصرية في مأساتها الدنيوية.»[٢]

ومن هنا نرى أن «بداية» هي بداية انحراف نفيسة واتجاهها لممارسة البغاء، وكان بعد موت الأب، وكانت «نهاية» مع نهايتها وموتها منتحرة، ومن ثم فإننا نذهب إلى أن الرواية هي رواية نفيسة، وليست رواية أسرة مصرية، وأن البداية والنهاية مرتبطتان بنفيسة؛ حيث بداية ممارسة البغاء ونهاية حياتها بالانتحار، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في هذه الدراسة التي تُعنى بتقديم التحليل النفسي لشخصية نفيسة بطلة الرواية؛ لنوضح كيف أن انحرافها لم يكن بدافع الظروف الاقتصادية والفقر المادي كما قال بذلك كل الذين كتبوا عن الرواية، بل كان بسبب دوافع «نفسية» ومؤثرات ترتبط بالطفولة والنشأة والترتيب الميلادي داخل الأسرة، وصورة الجسد لدى نفيسة وموقفها من الأب، ولعل هذا ما يجعلنا نذهب إلى أن نجيب محفوظ يقدم روايةً «نفسية»، حيث تبيَّن أن البغاء يعود لعوامل نفسية.

في هذه الرواية تظهر شخصية نفيسة كما صوَّرها نجيب محفوظ في روايته بداية ونهاية، بحيث تتجلَّى فيها المشكلات الاقتصادية والاجتماعية التي عاشتها الطبقة المتوسطة خلال الحربين العالميتين، وانتقاد نجيب محفوظ لضباط الجيش وخاصةً بعد هزيمة الجيش في حرب عام ١٩٤٨م على أرض فلسطين؛ حيث إن صدور الرواية في طبعتها الأولى كان عام ١٩٤٩م، ومفهوم صورة الجسد والموقف الأوديبي وعلاقته بشخصية البغي.

[٢] إبراهيم القهوايجي: المنحى الواقعي في رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ، ب. د، ٢٠٠٧م.

ومن جانبنا سنحاول تقديم التحليل النفسي لشخصية نفيسة، وسنرى كيف أبدع نجيب محفوظ في تحليله النفسي للبغي بما يتفق مع التراث العلمي النفستحليلي للبغي، والذي توصَّل إليه الباحثون فيما بعد صدور الرواية بزمن بعيد — ونجيب محفوظ في هذا السبق يناظر في رأينا سوفوكليس الذي سبق فرويد فيما يتعلَّق بعقدة أوديب — وعلى سبيل المثال دراسة سامي علي (١٩٥٨م) «رسوم البغايا»، ودلَّت النتائج الأولية للاختبار على ما يلي: ليس ثمة نمط واحد تنتسب إليه شخصية البغي، وتدل الحالات التي تم فحصها عن طريق الرسم على غلبة العناصر التي تتصل بما قبل المرحلة التناسلية، وتتجنَّب البغايا رسم جسم الإنسان متعللات بصعوبته، بينما السبب الأساسي هو ارتباط الجسم بصراع نفسي موضوعه العلاقات الإنسانية بين البغي والآخرين من الجنسين، وتتجه البغايا في رسومهن إلى الجمع بين عناصر متناقضة، أو إلى تغيير نسب الأشياء المرسومة.[٣]

وبَحَث عبد المنعم المليجي (١٩٥٨م) صورة الإنسان في أذهان البغايا، وكانت النتائج تشير إلى أن السمة الأساسية المشتركة بين البغايا في إدراكهن الجسم الإنساني هي العجز عن إدراك كائنات إنسانية متكاملة في تكوينها تكاملًا طبيعيًّا سويًّا. كما أن فكرة البغي عن الإنسان تقربه من الحيوانات الكاسرة القبيحة، أي أنه ليس بإنسان يُرتبط به عاطفيًّا. تضمنت الاستجابات تمزيقًا عنيفًا بالجسم الإنساني، وهذا يفسر موقف البغي من جسدها وما تتطلَّبه من ممارسة للبغاء.[٤]

وبحث المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية (١٩٦١م) وخلصت النتائج إلى أن البغايا لا ينتمين إلى نمط واحد من الشخصية، بل إلى أنماط عدة (السيكوباتية، الضعف العقلي، الحوازية، الهستيرية، الاكتئابية)، كما أن الغالبية العظمى ليس لديها القدرة على الاستجابة الجنسية.[٥]

ودراسة نجية إسحاق (١٩٨٣م) «البغاء وسيكولوجية الشخصية»، واتسمت النماذج الأسرية لدى مجموعة البغايا بالقسوة والتساهل وفظاظة الخلق، كما تبدو العلاقات

---

[٣] سامي علي: رسوم البغايا، المجلة الجنائية القومية، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يوليو ١٩٥٨م.

[٤] عبد المنعم المليجي: صورة الإنسان في أذهان البغايا، القاهرة، المجلة الجنائية القومية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، عدد ٢، ١٩٥٨م.

[٥] المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية: البغاء في القاهرة، مسح اجتماعي ودراسة إكلينيكية، القاهرة، ١٩٦١م.

الوالدية أكثر اضطرابًا، وتعاني أسر مجموعة البغايا من مشكلات مادية وتفكك أسري، بجانب أسلوب التربية الذي يغلب عليه العقاب الجسماني أو عدم الرقابة، واللين والتدليل الشديدان. كما توصَّلت الدراسة إلى أن أهم ما يميِّز البناء النفسي للبغايا هو الطابع السادو-مازوخي، وتشويه صورة الجسم، واضطراب المرحلة الأوديبية، وسطحية العلاقة بالآخر.[٦]

ودراسة محمد عارف (١٩٨٦م) «طريق الانحراف، بحث ميداني عن احتراف البغاء»، وأسفرت الدراسة عن وضع نموذج تصوُّري يتضمن عدة مراحل لعملية احتراف البغاء، ويكشف عن التفاعل بين الظروف الذاتية وظروف الموقف الاجتماعي التي تتضمنها عملية السير في طريق الانحراف، من بدايته وحتى نهايته.[٧]

ودراسة سامية صابر (١٩٩٢م) «العوامل النفسية التي تكمن وراء ظاهرة البغاء»، وتوصَّلت إلى وجود سبب واحد رئيسي وأساسي، وهو الذي يمكن أن يعزى إليه انحراف الفتاة وممارستها للبغاء؛ إنه اضطراب العلاقة مع الأب، حيث قسوة الأب وافتقاد حبه وحنانه جعلت «الحالات» يشعرن بالكراهية نحوه، ونحو كل الرجال، ومن خلال ممارستهن للدعارة كن ينتقمن من هذا الأب.[٨]

ودراسة رضوى فرغلي (٢٠٠٥م) «في ديناميات الموقف الأوديبي وصورة الجسم لدى البغيات القاصرات»، وتوصَّلت إلى أن اضطراب الموقف الأوديبي والعلاقة بالآخر جانب واضح لدى كل أفراد العينة، كما أظهرت النتائج أيضًا أن البناء السادو-مازوخي عنصر أساسي في البناء النفسي للبغايا، كما أوضحت النتائج صورة الجسد الممزَّق والكريه والمسلوب الإرادة لديهن.[٩]

---

[٦] نجية إسحاق عبد الله: سيكولوجية البغاء، دراسة نظرية وميدانية، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م.

[٧] محمد عارف: طريق الانحراف، بحث ميداني في احتراف البغاء، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.

[٨] سامية محمد صابر: دراسة العوامل النفسية التي تكمن وراء ظاهرة البغاء، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بنها، ١٩٩٢م.

[٩] رضوى محمد فرغلي: في ديناميات الموقف الأوديبي وصورة الجسم لدى البغايا القاصرات، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٥م.

وختامًا نعرض لأحدث دراسة في هذه الظاهرة وهي لإيناس الشربيني (٢٠١٠م) بعنوان «سيكوديناميات البغاء وصورة الجسم لدى البغي»، وتوصَّلت إلى أن اضطراب الموقف الأوديبي والعلاقة بالآخر لدى كل من «العميل، البغي، القوادة»، فكل منهم مدفوع لممارسته البغاء كي يستعيد في البناء المتخيَّل الموقف الأوديبي بتعيينات جديدة تتلاءم، والشخصيات البديلة لأشخاص الموقف الأوديبي، وإن جاءت المحاولة لتكون النتائج في اتجاه صالحهن وصالحه، فالبغي تحاول في كل مرة تمارس فيها البغاء أن تستعيد وتستحوذ على الأب الذي لم تحصل عليه في المرحلة الأوديبية. كما يوجد نكوص الليبدو بوجود تثبيتات قبتناسلية لدى البغي، فقد وجدنا كيف أن البغايا يعانين في فترات من أعراض اكتئابية تتفاوت في شدتها من الرغبة في العزلة إلى محاولات للانتحار، وهو ما يشير إلى نكوص قبتناسلي، حيث المرحلة الفموية السادية. وليس ذلك فقط ما أكد لنا ذلك النكوص، إنما نلاحظه أيضًا في إدمان جميعهن للمواد المخدرة، وهي أيضًا تثبيتات فموية، كما يجد لا شعورهن دائمًا في الإنكار كأفضل حيلة دفاعية يدافع بها الأنا عن ذاته، إذ يلغي إحدى نتائج الكبت (الشق الوجداني)، من ثم يكون النكوص الذي يؤدِّي لأعراض عصابية، بل وذات طابع ذهاني أيضًا، وفي ذلك ما يشير إلى وجود تثبيتات قبتناسلية. كما أن البغي يمكن أن تعاني العصاب أو الذهان بجانب الانحراف. وفيما يتصل بالتكوين السادو-مازوخي فهو بالفعل بُعد أساسي في شخصية البغي، فجميعهن يحملن قدرًا من العدوان الموجَّه للذات، الذي يدفعهن في كثير من الأحيان إلى إيذاء الذات والرضوخ أيضًا للإيذاء من الآخر، كما نجدهن في كثير من الأحيان يستمتعن بإيذاء الآخر.[١٠]

(٢) تعقيب على الدراسات السابقة

ومن خلال استعراض نتائج الدراسات السابقة من وجهة النظر النفستحليلية، يتضح تمركزها حول صورة الجسد والموقف الأوديبي للبغي، وذلك منذ الخمسينيات من القرن العشرين، حتى أحدث تلك البحوث وهي لإيناس الشربيني التي أضافت بُعدين مهمَّين في العلاقة البغائية؛ وهما العميل والقواد، وهذا ما جعل دراستها تبحر في إضافة جديدة لم يقل بها نجيب محفوظ.

[١٠] إيناس سمير الشربيني: دراسة في سيكوديناميات البغاء وصورة الجسم لدى البغي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠١٠م.

(٣) سيكولوجية الجنس

منذ البدء يجب أن نُقر أنه لا ينبغي فهم الجنسية كونها مجرد حاجة بيولوجية حيوانية قائمة في ذاتها وفي معزل عن حياتنا النفسية؛ فالجنس له مكانه الطبيعي باعتباره وسيلةً رئيسيةً تنفَّذ في كل ناحية من حياتنا للأنس والمتعة، وكرباط لا بديل ولا مثيل له للجمع بين الذكر والأنثى في نفس واحدة.[١١]

ومن ثم فلم تأخذ الوظيفة الجنسية حقَّها في التنظير الكافي لفهم دورها الإنساني الجديد، وهو دورها في توثيق التواصل بين البشر، أساسًا بين الجنسين، دورها كدافع تجاوز هدف التكاثر، ودورها كلغة دالَّة لها ما تفيده وتحققه، هذا على مستوى التنظير، أمَّا على مستوى الممارسة فإن الإنسان عبر مراحل تطوُّره وحتى وقتنا هذا، راح يمارس هذا الدور وينظمه ويبرره ويشكِّله ويغلِّفه ويكشفه، ويخفيه ويظهره في محاولة الإنسان لكي يؤكِّد وجوده إنسانًا من خلال حضور الآخر.[١٢]

كما يُعَد الجنس من المفاهيم التي لم يتم الاهتمام بها ودراستها دراسةً كافيةً على المستوى النفسي قبل ظهور التحليل النفسي، ولكننا نجد أن أكثر ما تكون دراستها في الحقل الطبي الفسيولوجي، ولمَّا كان لفرويد أثر كبير في الكشف عن بناء الحياة النفسية للإنسان عامة، وعن مفهوم الجنس بصفة خاصة؛ حيث كشف لنا عن جانبين للحياة الإنسانية؛ هما الجانب البيولوجي للجنس من حيث هو حاجة، والجانب الإنساني من حيث هو رغبة.[١٣]

لقد كشف فرويد عن الكثير من مشاكل الجنس، ولعل أهم ما في حدسه هو إلغاؤه للحدود المصطنعة للجنس، وقصره على التناسل. فبرفع هذه الحدود بدأ تاريخ الفرد يتصل، لقد أصبح من الميسور أن ندرك السلوك الراشد في ضوء أصوله الطفلية، وأن نُلِم بمعنى الطفولة. كما استطاع أن يكشف في الجنس أمرًا بديهيًّا؛ لقد كان الجنس مرادفًا للتناسل، وكان التناسل مَحكًّا للنشاط الجنسي؛ لذلك حار الإنسان في نشاطه التناسلي.

[١١] علي كمال: الجنس والنفس في الحياة الإنسانية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤م.

[١٢] يحيى الرخاوي: الانحراف الجنسي إعادة قراءة مصطلح قديم، شبكة العلوم النفسية، ٢٠٠٥م www.arabpsynet.com.

[١٣] فرج أحمد فرج: التحليل النفسي وقضايا العالم الثالث، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٧م.

فالطفل رغم عدم نضجه التناسلي يُبدي سلوكًا جنسيًّا لا تخطئه العين، والراشد المنحرف تناسليًّا لا يُبدي في سلوكه الجنسي مظاهر تناسلية، محطِّمًا بذلك هو والطفل قاعدة فهم الحياة الجنسية. وعند مقارنة الدفعة الجنسية لدى الكائنات الحية وارتقائها فقد أوصلنا إلى ثلاث نقاط واضحة كشفت عن قانون عام لفاعلية هذه الدفعة؛ وهي أنه كلما ارتقينا في السلَّم الحيواني تأخَّر سن البلوغ والنضج الفسيولوجي، ومن ثم فإن فعل التناسل يتأخَّر. وكلما ارتقينا في السلَّم الحيواني يتعقَّد شكل اختيار الموضوع الجنسي (الجنس الآخر). وكلما ارتقينا في السلَّم الحيواني بعدت الصلة بين الهدف الجنسي (التناسل)، وبين النشاط الجنسي (اللذة).[١٤]

وإذا كان التحليل النفسي قد أقام نظريته في مراحل النمو النفسي ابتداءً من الوظائف البدنية في تتابعها الزمني عبر النمو، إلى المراحل النفسية التي يجتازها الإنسان على التعاقب، فقد تحوَّلت الرضاعة والتغذية إلى المرحلة الفموية، كما تحوَّلت عمليات الإخراج من تبوُّل وتبرُّز إلى المرحلة الشرجية، وبالتالي فقد تحوَّلت العملية التناسلية إلى ظاهرة الحب والعشق العاطفي.[١٥]

وحسب رأي نيقولاي برديائيف وإليزابيث جروز ولابلانش وبونتاليس أن الإنسان كائن جنسي، إلا إنه نصف كائن؛ فالأصل الروسي لكلمة sex معناه أيضًا نصف half منقسم وناقص يسعى إلى أن يكون كاملًا، والجنس يُحدث انقسامًا عميقًا في الأنا التي هي بطبيعتها ثنائية الجنس؛ فهي ذكر وأنثى معًا. وإذا ما نظرنا إلى مفهوم الجنس في التحليل النفسي نجد أنه لا يدل في التجربة والنظرية على الأنشطة واللذة المتوقفتين على عمل الجهاز التناسلي فقط، بل يدل كذلك على سلسلة من الإثارات والأنشطة الفاعلة منذ الطفولة، والتي تُمِد الشخص بلذة لا تختزل إلى مجرد إرواء حاجة فسيولوجية أساسية؛ مثل التنفس والجوع ووظائف الإخراج، إلخ، كما أنه يوجد على شكل مكوِّنات فيما يطلق عليه اسم «الشق السوي من الحب الجنسي».[١٦]

---

[١٤] أحمد فائق: الأمراض النفسية الاجتماعية، دراسة في اضطراب علاقة الفرد بالمجتمع، القاهرة، دار أتون للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.

[١٥] صلاح مخيمر: المفاهيم المفاتيح في علم النفس، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٨١م.

[١٦] هدى محمود: البناء النفسي للمضطربات جنسيًّا، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٠م.

وقبل الحديث عن البغاء باعتباره انحرافًا جنسيًّا لا بد أن نذكر أن فرويد قسَّم الغرائز إلى مجموعتين رئيسيتين هما:

(٤) مجموعة إيروس Eros

ومعناها الحب أو إثارة المشاعر الجنسية أو غريزة الحياة، والتي تهدف إلى حفظ الذات وتحقيق البقاء وحب الحياة والزواج وحب الأولاد والحب الجنسي، وطاقة هذه الغريزة تسمى الليبيدو Libido، الذي استخدمه فرويد في البداية ليشير إلى الطاقة الجنسية، فقد اعتقد أن الطاقة أو الدافعية الإنسانية هي الجنس، وأن الأفراد مدفوعون للحصول على المتعة، ولكنه عدَّل هذا المفهوم ليشمل الطاقة القادمة من كل غرائز الحياة، فكل هذه الغرائز تخدم هدف البقاء للفرد وللجنس البشري، وهي موجَّهة فطريًّا نحو النمو والتطوُّر والإبداع، وبالتالي فإن الليبيدو هو مصدر الدافعية، والذي يتضمَّن كل أنواع الطاقة بما فيها الطاقة الجنسية. تجدر الإشارة إلى أن فرويد رأى أن كل سلوكات المتعة في مفهوم غرائز الحياة، وتتلخَّص رؤيته في أن هدف الحياة الأقوى هو الحصول على اللذة وتجنب الألم.

(٥) مجموعة ثاناتوس Thanatos

ومعناها غريزة الموت، وتهدف هذه الغريزة إلى معارضة مجموعة الحياة، وتدفع هذه الغريزة إلى التدمير والعدوان والحرب، وتوجِّه كل ما هو حيٌّ إلى حالته الماضية غير العضوية. ويقرر فرويد بأن الإنسان من خلال تصرفاته اللاشعورية يُظهر أمنيةً لا شعوريةً للموت وإيذاء نفسه والآخرين، ومن وجهة النظر الفرويدية فإن دوافع العدوان والجنس عبارة عن محددات قوية جدًّا للإجابة على السؤال الجدلي: لماذا يتصرَّف الإنسان هكذا أو بتلك الطريقة؟

الانحراف الجنسي

والانحراف في الدفعة الجنسية قد يسلك أحد اتجاهين؛ فقد يتجه هذا الانحراف في الدفعة إلى الطرف الإدراكي من الجهاز النفسي، فيكوِّن العصاب أو الذهان، وقد يتجه إلى الطرف الحركي فيكوِّن الانحرافات الجنسية وبعض الأفعال المرضية.

وقد حدَّد فرويد الانحراف في الدفعة الجنسية في:

(١) انحراف عن الموضوع الجنسي، وأوضح فيه الارتكاس، وغير الناضجين جنسيًّا والحيوانات باعتبارها موضوعات جنسية.

(٢) انحراف عن الهدف الجنسي، ويقصد به الإنسال، وأوضح فيه الامتدادات التشريحية والتثبيت على الأهداف الجنسية التمهيدية.

وإذا ما كان الهدف الجنسي كما حدَّده فرويد هو اتحاد الأعضاء التناسلية بغرض فك أسر التوتر الجنسي، إلا أنه — وبنظرة أعمق — رغم أنه علاقة بين رجل وامرأة مما قد يشير إلى علاقة بموضوع غيري، إلا أنه موضوع مؤقت ومتعدد ويمثل انحرافًا في السلوك بقدر ما هو انحراف عن هدف الدفعة الجنسية. فالفعل الجنسي لا يهدف فقط إلى فك أسر التوتر الجنسي، بل أيضًا — والأهم — إلى استمرار الحياة، وتكوين وحدات أرقى؛ كي تخدم دفعة الحياة، أو إن صح القول هي سبيلها. وهذه الفكرة — من زاوية الانحراف عن الهدف الجنسي — غير واردة في الفعل البغائي.

وإذا نظرنا إلى الانحراف عن الموضوع الجنسي في البغاء نجد أن العميل يختار موضوعه بشكل يبدو سويًّا؛ فهو يختار أنثى، إلا أنه لا يكفي أن يختار الرجل امرأةً لكي يكون موضوعه الجنسي سويًّا، فاختيار الرجل لبغي هو انحراف جنسي عن الموضوع السوي لعدة أسباب:

أولًا: أنه يختار امرأةً ناقصة، امرأة تمثل جسدًا فقط دون وجدان.

ثانيًا: يختار امرأةً لا تختاره ولا يعاشرها جنسيًّا هو وحده فحسب.

ثالثًا: لا يقصر نشاطه الجنسي عليها وحدها.

فكأن البغاء في جوهره هو انحراف عن الموضوع، وإن كانت نقطة التقائه بالسواء هي أن العميل كرجل يختار امرأة، لكنه كما سبقت الإشارة ليست له وحده، كما أن العميل ليس وقفًا عليها.

ويشير فرويد في كتابه «ثلاث مقالات في نظرية الجنسية» إلى أن الاختيار السوي للموضوع يتَّسم بضرورة المبالغة في تقويم الموضوع الجنسي تقويمًا نفسيًّا يمتد حتمًا إلى كل ما هو مرتبط به، ومن الواضح أن ذلك لا يتوفر في البغاء، بل على العكس قد

يُعامِل العميل البغي كموضوع جنسي مهان، ليس له من الاهتمام أدناه، وهو ما يسوقنا إلى تناول البغاء.[١٧]

(٦) نظرة تاريخية للبغاء

في حقيقة الأمر لا بد أن نعترف أن البغاء حرفة لم يخلُ منها مجتمع في كل العصور، حتى في ظل وجود الأنبياء، ولم يكن تحريمها إلا دليلًا على وجوده، فكانت البغايا في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام يسمَّين «أصحاب الرايات الحمر»، وينتشرن في أسواق مكة في موسم الحج. ورغم تحريم الشريعة الإسلامية للبغاء فقد استمر وجود بيوت البغاء في بغداد في عصر العباسيين، وكانت تسمى «الكشخانة»، وكان يديرها الرجال والنساء وتقدم الخمور أيضًا. ويذكر «المقريزي» في «المواعظ والاعتبار» أحوال سوق البغاء في مصر خلال العصر الفاطمي، فيقول إنه كان يشهد مواسم ازدهار ورواج، ومواسم قحط وضمور، وكان المغنون والفاسقات يجتمعون تحت قصر اللؤلؤة بحيث يشاهدهم الخليفة، ليتظلَّموا من الضرائب الباهظة التي كانت تُفرض عليهم، والتي تم تقليلها في عصر صلاح الدين الأيوبي. ولمَّا وَلِي الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين زاد الضرائب مرةً أخرى، وضم إليها الضرائب على الحشيش.

أما السلطان المملوكي الناصر محمد بن قلاوون فقد أبطل الضرائب على الأمور المحرمة، وفي عهد السلطان برقوق اعتُرف بالبغاء وفُرضت الضرائب على البغايا، وكانت حارة الروم هي مكان تمركزهن، وكانت تُجمع الضرائب تحت مسمى «ضمان المغاني»، والمرأة التي كانت تقوم بجمعها تسمى «ضامنة المغاني»، وكانت الضامنة تتعهَّد بدفع مبلغ مُعيَّن للدولة تجمعه من المغاني مقابل حمايتهن من الدولة. ويقول ابن إياس: لو خرجت امرأة من نساء القاهرة تقصد البغاء، ونزل اسمها عند ضامنة المغاني، ودفعت ضريبة البغاء؛ لَمَا قدر الحاكم منعها من ارتكاب الفاحشة. ولم يقتصر الأمر على القاهرة فحسب، بل امتد للريف أيضًا؛ ومثال هذا ما كان يحدث بدمياط التي كثرت بها بيوت الدعارة وكانت تسمى بـ «المواقف»، ونجد في سجلات المحاكم الشرعية أن بعض البغايا كن متزوجات من أزواج ارتضوا اشتغال زوجاتهم بهذه المهنة، وبعضهم كانوا

[١٧] إيناس الشربيني: مرجع سابق، ٢٠١٠م.

يساعدونهن عليها. وهناك الهاربات من الآباء المتسلِّطين، والمطلقات. وامتد البغاء شمالًا تجاه الإسكندرية، وجنوبًا نحو طهطا وجرجا والمنيا وأسيوط.

وفي القرن السابع عشر جرى أول تسجيل للبغايا في مقر «الصوباشي» أو رئيس الشرطة، وكان تحت سلطته أربعون رجلًا يُعرفون بـ «جاويشية باب اللوق»، مهمتهم حصر الصبية والنسوة الذين لم يناموا في بيوتهم.

وعندما جاءت الحملة الفرنسية إلى مصر أصبح البغاء منظمًا إلى حد ما، فعلى مدى قرون كانت محلات البغاء تقام بالقاهرة بشكل عشوائي وفي بيوت عادية، ولكن مع مجيء الحملة الفرنسية حاولت تنظيمها وتمييزها وعزلها عن بيوت الناس. ولقد قسمت الحملة القاهرة في ثمانية أخطاط أو أحياء؛ هي الموسكي، والأزبكية، وباب الشعرية، والجمالية، والدرب الأحمر، وعابدين، والسيدة زينب، ومصر القديمة. وخصصت منطقة «غيط النوبي» القريبة من شارع الموسكي للبغاء، وأنشأت فيها بيوتًا مخصوصةً له. وقد جلب الفرنسيون معهم ٣٠٠ امرأة للتنفيس عنهم، وكان ذلك أول بند في قائمة الطلبات التي أرسلها بونابرت إلى فرنسا «١٠٠ بغي فرنسية لحفظ معنويات الجنود». ولمَّا لم يكن هذا العدد كافيًا فقد لجأ الفرنسيون للمصريات، وألبسوا البغايا ملابس مميزة، وسمحوا في بيوت الدعارة بالخمر والغناء والموسيقى، وجعلوا دخولها بتذكرة لا يُعفى منها إلا من يحمل تصريحًا مجانيًّا من السلطات الفرنسية، وأمر الفرنسيون كل بغي أن تضع على واجهة محلِّها مصباحًا، وأن تكتب السعر الذي تحدِّده لزبائنها، ولكن المصريات كن قبيحات رخيصات غير مغريات على حد تعبير المستشرق كريستوفر هيرولد، وقد أصابوا الجنود بأمراض كثيرة؛ مما دعا بونابرت إلى قطع رءوس ٤٠٠ من البغايا المصريات أُلقين في النيل.

ولم يختفِ البغاء في مصر بخروج الفرنسيين، فبقدوم الإنجليز تم تشجيع البغاء للترويح عن جنودهم، ولمَّا كان مقر تمركز المحتل الإنجليزي في الإسكندرية، فقد شهدت هذه المدينة رواج هذه الحرفة، التي ظلت تحظى باعتراف الحكومة، كما انتشروا في أحياء كثيرة من القاهرة، لم ينجُ منها حتى حي الأزهر. وقد دخل البغاء بعد ذلك مرحلةً جديدة، وهي مرحلة كانت خطوةً أولى في تحريمه، فوُضعت الضوابط المختلفة على ممارسيه؛ كالكشف الطبي الدوري في مستشفى «الحوض المرصود»، إلى أن تم إغلاق بيوت البغاء ١٩٤٩م، وتحوَّل البغاء إلى جريمة يعاقب عليها القانون، وإن لم تنتهِ الظاهرة، بل نظنها أصبحت أكثر استشراءً.

أمَّا عن الحياة الاجتماعية للبغي في ذلك الوقت، فإن أدبيات الموضوع تشير إلى أننا نجد أن البغي كانت تعيش في غابة يحكمها «القواد» «والبدرونة» «والبرمجي»، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الغابة يتألَّف بناؤها الاجتماعي من سلَّم هرمي تقبع في أسفله البغايا، ويأتي بعدهن البدرونات؛ وهن مديرات البيوت المرخص لهن بالدعارة. والبدرونة كلمة إيطالية تعني سيدةً صاحبة رئاسة، أو مالكة، كما تعني قائد سفينة، وقائد موسيقى الشوارع. فإن مقابلها في بيوت البغاء الوطنية؛ العايقة، والتي تسمَّى في عصرنا الحالي بالقوادة وهي عادةً تكون من البغايا اللاتي كبرن وبار سوقهن، ولم يعُدن مرغوبات أو يطلبهن أحد؛ فتتجه إلى المتاجرة بأعراض النساء الصغيرات معتمدةً على خبرتها السابقة. وهكذا تتولَّى البدرونة في بيوت البغاء الأوروبية توزيع العمل وتنظيمه، وتَلَقي الأموال ودفع أجور الخدم والبلطجية، ومواجهة التعقيدات الأمنية، وهي تقريبًا نفس مهام العايقة.

فقد كانت وقتها حكومة رئيس الوزراء إبراهيم عبد الهادي، وكان قد حل جماعة الإخوان المسلمين بعد مقتل محمود فهمي النقراشي رئيس الوزراء ورئيس الحزب السعدي على يد أحد أعضاء هذه الجماعة، وتتالت الأحداث لمقتل حسن البنا مرشد الجماعة؛ مما دفع الحكومة آنذاك لمحاولة كسب تأييد شعبي كان يطالب بإلغاء دُور البغاء وسن قانون يجرِّمه.

وبعدها بعامين فقط صدر القانون ٦٨ لسنة ١٩٥١م الخاص بمكافحة الدعارة، ثم القانون ١٠ لسنة ١٩٦١م لمكافحة الدعارة والمعمول به حتى الآن.

لكن الظاهرة لمَّا تزل قائمة، بل ونظن أنه قد زاد استشراؤها رغم قانون المنع وتجريم الفعل، فرغم ما يلقاه البغاء حاليًّا من احتقار، وما يوجهه المجتمع من مقاومة له، فإنه في ازدياد لا تخطئه العين.

وللأسف هناك انقطاع للإحصائيات العلمية التي يمكن أن نعتمد عليها لمعرفة مدى انتشار الظاهرة منذ نصف قرن تقريبًا، حيث كان بحث المركز القومي للبحوث والذي نُشر عام ١٩٥٩م، وأسهم فيه حشد من العلماء، وإن لم يخلُ الأمر من بعض الدراسات التي نشرت بعض الإحصائيات؛ مثل دراسة كلية الدراسات العليا بأكاديمية مبارك للأمن عام ٢٠٠٠م، والتي أوضحت المتوسط السنوي لقضايا البغاء، والتي قُدِّرت في العام الواحد ١١٨٩ قضية، وبالمثل يمكن أن نشير إلى تصريح مساعد وزير الداخلية اللواء أحمد ضياء الدين في البرلمان المصري؛ من أن إدارة مكافحة جرائم الآداب قامت بضبط

٤٥ ألفًا و٢٣٢ قضية آداب في الفترة بين بداية ٢٠٠٦م وحتى مارس ٢٠٠٧م، وكان من بينها ١٤٢٩ قضية تحريض على الفسق خلال أسبوع واحد، ونظن أنها أرقام تدفعنا لمزيد من الاهتمام بالظاهرة.

(٧) في سيكولوجية القِوادة

القوَّاد مصطلح مشتق من كلمة «قَوَد»، والتي تعني في اشتقاقاتها ومترادفاتها اللغوية؛ المشي أمام الدابة آخذًا بقيادها، وقالت العرب: قوَّد تقويدًا وتقوادًا الدابة، أي مشى أمامها آخذًا بقيادها. والقِوادة هي الجمع بين الرجال والنساء للزنا، أو الرجال والصبيان للِّواط. وقد اكتسبت المفردة بعد ذلك معناها الشعبي في أذهان الناس، والذي يرتبط بالعمل الجنسي مدفوع الأجر؛ لأن القوَّاد أو القوادة من يقود الطرفين الفاعل والمفعول به إلى الفعل الجنسي. وأصبحت اللفظة تُطلق على كل من يحترفها، فتُأجر نساء المتعة للرجال مقابل عمولة أو مقابل ثمن مادي أو عيني. وقد جاء في المعجم الوسيط أن القواد أو «القوادة» هو الساعي بين الرجل والمرأة للفجور. ويرى أحمد فائق أن القواد بحكم المهمة التي يقوم بها، تكفل له وساطته تلك جزءًا من الربح الذي تجنيه البغي من العميل. والقواد عادةً شخص (ذكر أو أنثى) يمتلك حرية عدد من البغايا تأتي عن طريق تحريضهن على إغراء العملاء جنسيًّا في مقابل المال الذي يحصل منه على نسبة. ويمكن تعريف القواد — والحال هذه — بأنه ذلك الوسيط بين العميل والبغي، فهو يجلب أيًّا منهما للآخر ويسهِّل لهما فعل البغاء.

وقد تختلف سيكولوجية القواد عن سيكولوجية القوادة، بقدر ما تختلف سيكولوجية الرجل عن المرأة؛ فإذا كان الفرض القائل بأن القواد عاجز عن ممارسة البغاء لسبب أو لآخر إنما هو فرض صحيح، فإن ما يفيده القواد والقوادة من دورهما كطرف ثالث للعلاقة البغائية مختلف — باستثناء الإفادة المادية — فالتكوين النفسي للقوَّاد والذي أدى به أن يكون قوادًا، مختلف عن التكوين النفسي للقوادة؛ فالقواد هو أشبه بطفل تثبَّت على أُم لا يستطيع التخلي عنها ولا الاقتراب منها في نفس الوقت، لذلك يمنحها للآخر (للأب) في مقابل أن يتعيَّن بذلك الآخر ما دام لا يستطيع أن يكونه. وإذا كانت القوادة إنما هي طفلة ثبتت على الأب فإنها تمتلك قدرًا هائلًا من العدوان والغيرة تجاه الأم — الأخت التي عينتها بالبغي — فهي إذ تزج بالبغي في العلاقة مع العميل، فهي تكرر موقفًا أوديبيًّا،

وتحقق قدرًا من السادية على الأم — الأخت المنافسة في امتهانها للبغاء — (وهو ما كانت تُتهم به الأم في المستوى التخييلي). وفي الوقت ذاته فهي تشعر تجاهها بالغيرة التي كانت تشعر بها تجاه الأم — الأخت في علاقتها بأبيها — فما زالت البغي (الأم) تستحوذ على العميل (الأب)، ويرفض العميل أن يرغب إلا في البغي. فالقوادة هي امرأة لم تستطع أبدًا تخطِّي رغبتها في قضيب الأب إلى بدائل القضيب، فأصبح الحل لديها أن تمنح البغي (الأم، الأخت) للعميل (الأب) بعد أن تتعيَّن بها. فهي تفعل واقعًا بغائيًّا أصبح بمثابة تخييل لديها، وهي بذلك تفعل ما تحمله تجاه الأم — الأخت — من عدوان. والقوادون والقوادات عرفناهم في قصور الملوك والحكام العرب منذ العصر الجاهلي، وإن اختلفت التسميات والوظائف التي شغلوها أو عملوا تحت شعارها؛ فلكل خليفة عباسي — مثلًا — قواده الذي يُشرف على اختيار النساء والجواري للخليفة، بعد أن يوفِّر الغطاء الشرعي له. وتحدِّثنا كتب التاريخ عن عمليات قِوادة شارك فيها كبار ضباط الخليفة وقواد الجيوش، وتورط فيها فقهاء القصر وقضاة المملكة أو الإمارة. ولم تتوقف هذه المهنة عبر العصور إلى أن وصلت لعصرنا الحاضر، وشغل القوادون وظائف مهمة في قصور الحكام.

ويذكر لنا التاريخ شخصية أشهر قواد مصري ويُدعى إبراهيم الغربي، وهو مُخنَّث نوبي من قرية «كرسكو» بأسوان، ووالده كان يشتغل بتجارة الرقيق؛ جاء إبراهيم الغربي للقاهرة سنة ١٨٩٠م وافتتح بيتًا للبغاء الرسمي بشارع وابور المياه ببولاق، ثم استأجر بيتًا في الأزبكية لتشغيل البغايا، وألحقه بمقهًى خصصه للرقصات الخليعة مثل النحلة وغيرها، وما هي إلا سنوات حتى صار إبراهيم الغربي ملكًا متوجًا على عالم البغاء في القاهرة، وملك أكثر من عشرين بيتًا في الأزبكية وغيرها، وتمتَّع بسلطات واسعة وعلاقات وطيدة بكبار المسئولين، وكان مسئولو أمن القاهرة من المصريين يرتعبون منه لصلته بمن يقدِّم لهم خدمات من عِلية القوم (بكوات، وبشوات، بل وإنجليز)، ولِمَا يقدِّمه من أموال لمعاونيه، حتى إن بعض مسئولي الأمن كان يعمل في خدمته. والغربي كان أسمر وطويلًا وملآنَ، ومن عاداته ارتداء ملابس نسائية، وقد وصفه رسل باشا نائب حكمدار القاهرة وأَلَد أعدائه قائلًا: «نوبي ضخم الجثة، كان يشاهَد كل مساء جالسًا على مقعد خارج أحد منازله بشارع عبد الخالق واضعًا ساقًا على أخرى، مرتديًا ملابس النساء، ومنتقبًا بنقاب أبيض. كان هذا الفاسد الكريه يجلس كالصنم الأبنوس الصامت، وعادةً ما يُخرج يدًا مرصَّعةً بالمجوهرات ليقبِّلها أحد المارة من المعجبين. وكان له سلطة مذهلة في البلاد؛ إذ إن نفوذه امتد من الدعارة إلى محيط السياسة والمجتمع الراقي، وكان شراء

وبيع النساء في طول البلاد وعرضها في يده. وظل إبراهيم الغربي هذا يتمتَّع بنفوذه الطاغي حتى قبض عليه هارفي باشا حكمدار القاهرة، الذي كان لا يُقيم وزنًا للبكوات والبشوات سنة ١٩١٧م، ويومها اقتيد إلى معتقل الحلمية الذي أُقيم خصيصًا للمشتغلين بالبغاء، وهو يرفل في ثوب حريري نسائي أنيق، ويداه وقدماه تتلألآن بالأساور والخلاخيل والمجوهرات، وثبتت عليه تهمة إدارة عمليات تجارة الرقيق من أسوان إلى الإسكندرية، وحُكم عليه بالسجن خمس سنوات ومات في السجن.»[١٨]

(٨) سيكولوجية البغاء

يُعرَف البغاء prostitution بأنه مضاجعة بين الرجل والمرأة في علاقة غير شرعية، حيث تقوم بإمتاعه جنسيًّا فقط ببدنها، ويتم الفعل غالبًا دون عاطفة منها نظير مقابل تحصل عليه من الرجل، ويعد ظاهرةً اجتماعيةً غير صحية متأصلة الجذور في ثنايا التاريخ البشري؛ لأنه يضر بالمصلحة الاجتماعية ويؤدي إلى تفكك الحياة وفساد المجتمع بوجه عام؛ ولذلك فإن الأديان والأخلاق والقوانين الوضعية تشن حربًا عليه في صوره المختلفة. ولكن على الرغم مما يُبذل من جهود لمحاربته، فإن ممارسته لا تزال موجودة، بل إنها قد تميل إلى الانتشار. ولوحظ في الآونة الأخيرة انتشار هذه الظاهرة بشكل يستلفت الأنظار، ولكن مما يزيد الأمر أهمية، هو أن البغاء أصبح يمارَس بواسطة فتيات متعلمات بالثانوي والجامعة، وبدأ ينتشر بين أفراد الطبقة الاجتماعية الراقية، بعد أن كانت هذه الظاهرة قاصرةً على الفتيات اللاتي يمتهن هذه المهنة نتيجةً لفقرهن، وهذا تأكيد لوجهة النظر القائلة بأن البغاء نتيجة لعوامل نفسية. وبالرغم من بذل المحاولات العديدة للقضاء عليه وإصلاح البغايا، فقد زاد عدد البغايا في المرحلة الأخيرة، وهذا يدل على أنه اجتذب أعدادًا تتزايد باستمرار؛ لذا كان من الطبيعي أن تظهر الدراسات التي تبحث جوانب هذه الظاهرة كل بحسب اهتمامه، وعلى الرغم من هذه الدراسات التي أُجريت فإننا لا نزال بعيدين عن فهم أسباب هذه الظاهرة؛ وهذا ما جعل البغاء حتى الآن بعيدًا عن المكان المناسب في نظريات المرض النفسي أو الاجتماعي. وخلاصة القول فيه أنه ظاهرة ترتبط وتنشأ نتيجةً لتضافر وتفاعل عدة عوامل من أهمها؛ اضطراب الحياة الأسرية، حيث

[١٨] إيناس الشربيني: مرجع سابق، ٢٠١٠م.

توجد أسر متصدعة مضطربة وغير مستقرة تسودها الخلافات المستمرة بين الأبوين، ولأن السنوات الأولى في حياة الفرد يكون لها أكبر الأثر في تكوين شخصيته، فقد كان لتلك الذكريات المؤلمة في فترة الطفولة تأثير سيئ، إضافةً إلى المتغيرات الاجتماعية كالفقر والاحتياج المادي ... إلخ.[١٩]

(٩) سيكولوجية البغي

تقيم البغي prostitute علاقتها بالعميل على أساس عقد يتضمن شروطًا ضمنيةً متفقًا عليها؛ وأول هذه الشروط هو قصر العلاقة على حق العميل في المتعة الجنسية وحدها، والالتزام بمطلب مباشر من جسدها دون تجاوز هذا الجسد الفعلي، ويعني قيام العلاقة بين امرأة ورجل على هذا الشرط؛ أن الموضوع الجنسي (البغي) ليس موضوعًا لامتلاك كامل ودائم، فمن ناحية يؤدي قصر العلاقة على الجسد وحده إلى جعل الجانب الوجداني (الجسد المتخيل) أمرًا غير مضمون، بل ويشترط عدم المطالبة بملكية وجدان البغي، ومن ناحية أخرى يترتَّب على الالتزام بقصر المتعة على الجسد الفعلي أن تنفصم العلاقة بين البغي والعميل بمجرد إيفاء هذا الحق وإشباع هذا المطلب؛ وذلك يجعل البغي موضوعًا جنسيًّا ناقصًا ومؤقتًا. ويتضح من ذلك أن ما يطلبه العميل من البغي ليس الجنس كما يبدو للوهلة الأولى، ولكنه يطلب البغاء ذاته، ويتضح كذلك أن البغي سلعة تُشترى وليست موضوعًا حرًّا يمتلك ذاته. ويمكن أن نجمل الخصائص النفسية للبغي فيما يلي:

- البغي موضوع جنسي ناقص ومؤقت، ولا حق لها في الوجود المستقل عن رغبة العميل فيها.
- البغي موضوع جنسي ينكر حقه في الوجود، ويصر على أن يكون دائمًا للآخرين.
- البغي مالكة لما لا حق لها فيه، ولا حق لها فيما تمتلك.
- البغي من حيث هي موضوع جنسي لا تزيد عن كونها وهمًا جنسيًّا للعميل، ولا ترضى بأن تكون واقعًا جنسيًّا له.
- البغي كموضوع للعميل سلعة تُشترى، وهذا يعني أنها لا تسمح بعلاقة ثنائية، فالجنس الممكن الحصول عليه من البغي يعني وجودها (سلعة)، ووجود عميل

---

[١٩] أحمد فائق: مرجع سابق، ١٩٨٣م.

(مشترٍ)، وبائع (قواد)، لذلك تُعد البغي «شيئًا» وليست «موضوعًا»، كما تُعَد المتعة الجنسية معها «شيئًا» وليست «عملية».[٢٠]

(١٠) صورة الجسد

تُعرَف صورة الجسد Body Image بأنها الفكرة الذهنية للفرد عن جسمه، وهي الأساس لخلق الهُوية؛ إذ إن الأنا على حد تعبير فرويد إنما هو في الأساس «أنا جسمي» Body Ego، ويرى فرانسيسكو ألفيم أن صورة الجسم في علاقتها بالواقع تمثِّل جوهر الظاهرة النفسية، فهي مسألة أساسية في تكوين الشخصية؛ إذ ينفصل الأنا عن اللاأنا بفضل صورة جسمية لها تاريخ، فالأنا إنما هو جزء من الهو عُدِّلَ بواسطة التأثير المباشر للعالم الخارجي، والذي يعمل من خلال الشعور الإدراكي، فكأن صورة الجسم وصيرورتها والحال هذه يتوقف عليها وعلى تعثراتها بُعدَا السوية واللاسوية، وهي ترتبط ارتباطًا عضويًّا بمراحل النمو. ويأتي هنري هيد أول مؤسس لنظرية حول صورة الجسم ليبين كيف أن لكل منا صيغة إجمالية Schema لتكامل أجزاء الجسم، ومن ثم معيار يحكم به على أوضاع وتحركات الجسم. ولقد عمَّق المحلل النفسي بول شيلدر دراسات صورة الجسم منذ حقبة مبكرة، واهتم بدراسات مقارنة بين الفصاميين والمصابين بإصابات مخية.[٢١]

وترى نيفين زيور أن صورة الجسم هي الفكرة التي يتصوَّرها الفرد عن شكل جسمه الخاص، سواء أكان مدركًا أم متخيلًا، وهذه الصورة لا تشمل فقط ظهور الجسم كما يدركه كل فرد، بقدر ما تشمل أيضًا عناصر التمثيل، وكذلك الأفكار الخاصة بالوظائف الجسمية، ومن هنا فبإمكاننا أن نقرر أن تعبير صورة الجسم ليس خبرةً ذاتيةً فحسب، بل هي خبرة موضوعية في الوقت نفسه، وبعبارة أخرى فإن تكوين صورة الجسم بما هي خبرة موضوعية لا يتم إلا على أساس من تمثُّل صورة جسم لآخر، وبخاصة صورة جسم الموضوع الليبيدي.[٢٢]

---

[٢٠] نجية إسحاق عبد الله: مرجع سابق، ١٩٨٥م.

[٢١] حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى كامل: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٩م.

[٢٢] نيفين زيور: صورة الجسم، دراسة في التحليل النفسي لدى الأطفال العصابيين باستخدام أدوات البحث الإكلينيكي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٧٩م.

(١١) الجسد الممزق

إن نظرية جاك لاكان Lacan عن الأصل الخيالي للعدوانية تساعد في شرح الصفة الواضحة والغامضة للتجربة البشرية الخاصة بالتعلق بفكرة البعد الجسدي والتمزيق. وهذه ظاهرة جاء ذكرها في «جمهورية أفلاطون» حيث إنه أثناء مرور أحد سكان المدينة بمكان تنفيذ حكم الإعدام علنًا، «يقال إنه لم يستطِع منع نفسه من التفرُّس في أجسام الموتى هناك». بعيون واسعة محملقة اندفع نحو المثبت صارخًا: «أيها التعساء هناك تعالوا واملئوا أنظاركم بهذا المنظر الجميل.» وقد لاحظ أوجستن أيضًا المغناطيسية الخاصة لمشهد الجسد الممزق، وهو يسأل ما وجه الإمتاع الذي يمكن أن يكون في مرأى الجثث الممزقة؟

فالناس تتجمهر وتلتف لرؤية جسد يفترش الأرض، ذلك ببساطة من أجل إحساسات الحزن والرعب التي يبعثها فيهم مرأى هذا الجسد، والقوة الجاذبة لمخاوف الجسد هذه المذكورة في تلك النصوص القديمة لها وجودها القوي في الحياة اليومية الحديثة؛ فسائقو السيارات يلوون أعناقهم عند مرورهم بحادثة في الطريق؛ ما الذي يأملون في رؤيته في قلب هذا المشهد الباعث على الخوف؟ كما أن مقالة لاكان «العدوانية في التحليل النفسي» توضِّح أن الميل نحو صور التمزيق الجسدي متأصلة في توترات داخل الأصل الخيالي للأنا، وتمثل التعبير البدائي المناهض للذات ضد قيود هُويتها الخيالية identity imaginary. ومن المفهوم جيدًا أن تصور لاكان عن العدوانية يستعيد النفس المركزية لتصوُّر فرويد، وهو أن العدوانية تمثِّل وظيفة التدمير البدائي للذات. ويتضح عند الصفحات الأولى لمقالة لاكان «العدوانية في التحليل النفسي» أن مضمونها هو إلقاء بعض الضوء على المغزى الغامض الذي عبَّر عنه فرويد بمصطلحات غريزة الموت، أما بالنسبة للاكان فالعدوانية مرتبطة بالموت.[٢٣]

(١٢) جسد البغي

إن تعريف البغاء وتحديده بأنه فعل تمارسه البغي بجسدها، ولا يعتبر بغاءً ما لا يمارَس بغير الجسد، إذ يبدو أن نقطة تحوُّلنا إلى فهم أعمق للبغاء هي دراسة طبيعة الجسد لدى البغي؛ فالصراع الذي تعيشه البغي يدور حول جسدها؛ حيث إنه موضوع الفعل

[٢٣] Richard Boothby: death and desire “psychoanalytic theory in lacan’s return to Freud”. Rutledge; New York and landon. 1991.

البغائي ومادة العلاقة البغائية كذلك. فمنذ عرف فرويد الغريزة أصبح من الواضح أن علاقة الرغبة بالجسد علاقة فريدة لدى الإنسان؛ فكل رغبة هي رغبة جسد؛ لأن الجسد مصدرها ووسيلتها في الإشباع أيضًا. وإذا كان انقسام النشاط الجنسي في البغاء إلى نشاط وهمي وآخر فعلي؛ فسيكشف عن طبيعة الجسد لدى البغي؛ حيث تعيش البغي في فعلها البغائي جسدًا يخدم وظيفةً محددة، وله معنًى محدد يختلف عن جسدها الذي تعيشه في علاقتها البغائية. ففي الفعل البغائي يكون جسد البغي مجالًا للنشاط الجنسي والوهمي، أما في العلاقة البغائية فهو مجال محتمل للنشاط الجنسي الفعلي، ذلك من جانبها، أما من جانب العميل فالأمر معكوس؛ فجسد البغي مجال للنشاط الفعلي عند ممارسة الجنس، ومجال للنشاط الوهمي خلال العلاقة البغائية، وبعبارة ثانية إن جسد البغي جسدان لكل منهما وظيفة ومعنًى:

الوظيفة الأولى لجسد البغي

هي إثارة الشق الشهوي الفعلي من غرائز العميل، مع إفساد الشق الوجداني منها بتعطيل الجسد من حساسيته؛ وبذلك يصبح معنى الجسد الذي لا وجود له بالنسبة للبغي، والذي لا وجود غيره بالنسبة للعميل.

الوظيفة الثانية لجسد البغي

هي كف وجدانات العميل ليصبح الجسد الذي لا وجود غيره بالنسبة للبغي، والذي لا وجود له بالنسبة للعميل.[٢٤] ولقد أثبت أحد البحوث أن رسوم البغايا كشفت عن عجزهن عن إدراك متسق للجسد مع تشبع صورة الجسد لديهن بقدر كبير من العداء الواضح في تمزق الصورة، وتنتمي هذه الصورة من الجسد إلى مستوًى بدائي من التطور النفسي.[٢٥]

وتوصلت واحدة من الدراسات المبكرة عن البغاء قام بها عبد المنعم المليجي (١٩٥٨م) إلى أن الصفة المشتركة عند البغايا في إدراكهن للجسم الإنساني؛ هي العجز عن إدراك كائنات إنسانية متكاملة في تكوينها تكاملًا طبيعيًّا سويًّا. كما وردت استجابات لعدد من

---

[٢٤] أحمد فائق: مرجع سابق، ١٩٨٣م.

[٢٥] سامي علي: العوامل الشخصية في البغاء، القاهرة، منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٦١م.

البغايا تتضمن تمزيقًا عنيفًا للجسد الإنساني، وتفسير ذلك يكمن في موقف البغي من جسدها وما تتطلَّبه ممارسة البغاء من ملامسة جسدية بلا رغبة أو إرادة كاملة؛ الأمر الذي يؤدي بالبغي إلى الانشغال النرجسي بجسدها، مما يجعلها ترفض ذلك الجسد وتراه مشوهًا وممزقًا أيضًا.[٢٦]

وهكذا فإن صورة الجسم هي الأساس في خلق هُوية سوية أو غير سوية في ظروف بعينها، كما أن هذا الصراع الذي تعيشه البغي هو صراع حول الجسد الذي يباشر فعل البغاء مباشرةً جوهرية، من هنا كان علينا أن نتعرَّف على طبيعة إدراك البغي لصورة الجسم لديها، باعتبارها ركيزةً في البناء النفسي ينبني عليها — أيضًا — إدراك البغي للعالم الخارجي.

(١٣) أثر الموقف الأوديبي في انحراف الحياة الجنسية

نظرًا لأهمية العلاقات الطفلية بالوالدين في اختيار الموضوع الجنسي فيما بعد، فمن اليسير فهم أن أي اضطراب في علاقة الطفولة هذه تكون له أخطر النتائج بالنسبة للحياة الجنسية لدى الراشدين، فلا بد إذن من أن نعتبر أي انحراف عن الحياة الجنسية السوية ضربًا من توقف النمو؛ فالعقدة الأوديبية عند كل من البنت والصبي، تشكل منذ البداية جنسيتهما، والسواء أو عدمه يتوقفان على الطريق الذي يجتازه حل الصراع الأوديبي؛ فتعطُّل حل هذا الموقف يحيد بالحياة الجنسية عن سواء قصدها، وتبقى آثاره في المستقبل. هذه هي الحياة عند الرشد، ويمكن إيجاز تعطل حل الموقف الأوديبي في نقاط أساسية.

التثبيت على الموضوعات المحرمية (المحارم كالأم أو الأخت وغيرهما)، وعدم تحرير الرغبة الجنسية عن هذه الموضوعات، «فنجدنا أمام رجل أو امرأة يتعرَّف كل منهما لاشعوريًّا في كل موضوع للحب على موضوع حبه الأوديبي، فيتراجع أمام التحريم الأوديبي». وتتعطَّل الدفعة الغريزية نظرًا لارتباط إشباعها بالتحريم، وتتحوَّل الرغبة إلى نفور ومشاعر عداء تجاه الجنس الآخر، وفي حالات أخرى يكبت مشاعر الحب المتضمنة في الدفعة الجنسية من أجل إشباع رغبته الليبيدية — الجنسية — بطلبه طلبًا في إشباع

[٢٦] عبد المنعم المليجي: مرجع سابق، ١٩٥٨م.

رغبته المضادة، تعطل عن التخلص من الشكل الصراعي للموقف الأوديبي، الأمر الذي يؤدي إلى أن يتحوَّل كل موقف جنسي تالٍ إلى صيغة صراعية. ويرى فرويد أن ذلك ينشأ عندما يعاني الطفل إفراطًا أو تفريطًا في الإشباع في مرحلة من المراحل، فإنه يعاني التثبيت عندها، هذا التثبيت هو الذي يتيح عودة النزعات المكبوتة، وهي النزعات المميِّزة لهذه المرحلة التي يتم عندها التثبيت.[٢٧]

(١٤) مُلخَّص الرواية

تتكوَّن الرواية من ٩٢ فصلًا في ٣٨٢ صفحةً من القَطع المتوسط، وتدور أحداث الرواية المأساوية — التراجيدية — خلال الحرب العالمية الثانية، وتعالج القضايا الاجتماعية التي عاصرت الأزمة الاقتصادية العالمية؛ حيث كان المجتمع المصري فيها حافلًا بقضايا الطبقات، وخاصةً الطبقتين الشعبية والمتوسطة، ومحاولات كل منهما في الصعود إلى الطبقة الأرقى. وتبدأ الرواية بموت العائل تاركًا معاشًا لا يكفي الأسرة، وتبدأ جوانب المأساة الاجتماعية والنفسية. ويقدم الكاتب شخصيات المأساة الواحدة تلو الأخرى، فبدت أمامنا الأسرة كلها بما فيها الأم، والبنت نفيسة والإخوة الثلاثة حسن وحسين وحسنين. كان شعور الجميع بالكارثة فادحًا، وكان الأب المورد الوحيد لرزقهم، فكيف يعيشون بعد اليوم؟ هذه هي الأسرة تتحكم في مقدراتها عوامل الفقر والوراثة والطموح. وتتصدَّى الأم لقيادة الأسرة بصبر وعزم، فقد باتت مسئولةً عن عائلة بلا معين. وهكذا كانت البداية البائسة وتوالت الأحداث، كانت حياة الأسرة حياة كفاح وجَلَد ويأس وانحراف وندم وخطيئة وطموح وقناعة وإجرام وطيبة. كان خط الصراع مع الفقر هو الخط الأساسي، وكانت البدايات كلها سببًا وأساسًا للنهاية؛ فحسنين يرفض فكرة مساهمة نفيسة في نفقات المنزل بأن تعمل كخياطة، ولكن الحاجة أخرسته، والفقر هو الذي زاد من تعاسة نفيسة؛ فهي لا تجني من عملها إلا مبالغ زهيدة، ولذلك اهتمَّت بنفسها لكي تلفت انتباه محمد الفل، فهي ليست جميلة، فانحرفت إلى طريق الغواية ورضيت الهوان في سبيل النقود ظاهريًّا، ولكنها استسلمت له منذ البداية بدافع من الرغبة في ممارسة الجنس. وحسين يُضحِّي بفرصة التعليم العالي ويعمل ليتم حسنين تعليمه، وحسنين يتخلَّى عن

[٢٧] نجية إسحاق عبد الله: مرجع سابق، ١٩٨٤م.

بهية هروبًا من الفقر ويتطلَّع إلى مجتمع أفضل، لكنه لم يستطِع الهروب من قدره؛ لذلك رفضته أسرة الباشا زوجًا لابنتها. وتنتهي القصة وتصل المأساة إلى قِمَّتها بمطاردة الشرطة لحسن بتهمة الاتجار في المخدرات، وتنزل الضربة القاضية على حسنين في النهاية عندما يكتشف — وهو الضابط المحترم — أن أخته نفيسة تمتهن البغاء سرًّا حتى قُبض عليها؛ فيسارع حسنين لإطلاق سراحها ويقودها إلى النيل لتنتحر غرقًا. ونلاحظ أن الخطاب الاجتماعي في الرواية تشرحه وضعية وحالة أسرة آل كامل على المستوى الاقتصادي، مُمثلًا في عَوَزها الذي حرمها أبسط المتطلبات (حرمان حسين وحسنين من التردُّد على النادي والسينما، ومن مصروف الجيب)، وعلى المستوى الاجتماعي ممثلًا في إبراز الطبقة الاجتماعية المدحورة التي تنتمي إليها الأسرة وتصوير واقعها.[٢٨]

«فالبداية هي انكسار اجتماعي (موت الأب)، والنهاية أيضًا انكسار اجتماعي (انتحار نفيسة)». إن الاجتماعي في «بداية ونهاية» يلغي الذاتي والفردي، ويعرِّضه لعملية إقصاء وتجاوز؛ «ذلك أن الفعل القرائي لهذا النص الروائي وسياق التلقي فيه يجعل قارئه لا يحس بأن الكاتب يستتبع واقع الذات في انكساراتها وشروخها، بقدر ما يتابع واقع أسرة عربية مصرية في مأساتها الدنيوية.»[٢٩]

(١٥) الشخصية

لقد ركَّز نجيب محفوظ في روايته «بداية ونهاية» التي كتبها سنة ١٩٤٢م على تقنية الوصف الواقعي المتقابل في منظوراته الجدلية والتعبيرية والسردية. فوصف مجموعةً من الشخصيات، منها؛ فريد أفندي محمد (الرواية: ص١١)، وحسين وحسنين (الرواية: ص٥ وص٦)، وحسن (ص٩)، وأحمد بك يسري (الرواية: ص١٢)، والأم (الرواية: ص١٢)، ونفيسة (الرواية: ص١٤). وكانت ريشة نجيب محفوظ الوصفية تنصب على المعطى الخارجي (الفسيولوجي والبواعث السيكولوجية)، حيث يختلط الوصف بالسرد في جدلية فنية رائعة. وإلى جانب هذا، لم ينسَ نجيب محفوظ وصف الوسائل؛ كالسيارة (الرواية: ص١٢)، والأشياء؛ كالكرسي (الرواية: ص١٢)، والأمكنة؛ كالمدينة الكبيرة، والشوارع والحارات والأزقة (الرواية: ص١٤ ما بعدها).

[٢٨] نجيب محفوظ: بداية ونهاية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.

[٢٩] إبراهيم القهوايجي: المنحى الواقعي في رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ، ب. د، ٢٠٠٧م.

إن الشخصية في «بداية ونهاية» لدى نجيب محفوظ هي شخصيات ملحمية صاعدة على طول المسار الدرامي للرواية، ويمكن أن نستدل على ذلك بشخصية حسنين (نموذج التلميذ النزق والمراهق المندفع وراء نزواته، والضابط المتطلِّع إلى تغيير طبقته الاجتماعية، راكبًا أنانيته وانتهازيته التي تقوده إلى النهاية المأساوية). وعلى غرار شخصية حسنين، فإن كل الشخصيات يحاصرها الواقع؛ فمنها فئة تلجأ للحنين إلى الماضي كملاذ لها، ومنها من طلَّقت الماضي، متطلعة نحو مستقبل الأحلام الجميلة في بحثها عن المطلق الميتافيزيقي. وكأن الكاتب مجرد شاهد، يصوغ همومه وانشغالاته في توليف بديع بين المتخيل والمعيش. ولجأت نفيسة إلى الخيال تعويضًا عن دمامتها وفقرها وحرفتها وفاجعة أبيها، فوظَّفته أيضًا بعد الفضيحة لاعتمال نفسها بالمشاعر المتناقضة لدرجة غدت معها لا تميِّز بين الواقعي والخيالي. حيث يصف نجيب محفوظ حالها قائلًا: «وغابت الحجرة من عينَيها، فخُيِّل إليها أنها تراهم وقد ... وهزت رأسها لتطرد عنها أشباح هذه الأوهام المرعبة فعادت إلى حاضرها»[٣٠] (الرواية: ص١٣٢). وهكذا نخلص إلى أنه بقدر محاولات هذه الشخصيات التعلُّق بالواقع، بقدر ما نراها تفشل في ذلك التعلق؛ فتتخذ سبيلًا لذلك التعلُّق البديل؛ التعلق بأذيال الخيال؛ لأنه الخلاص والسبيل والمعبر إلى مكاشفة الذات ومصارحتها، وإلى طمس معالم الواقع المرير. فتصرفات الشخصيات الثلاث المحورية في الرواية؛ حسن وحسنين ونفيسة، التي التجأت إلى الثورة والرفض والتمرُّد على الأشياء، وعجزها عن تحقيق التوازن الطبقي، بينما اختار حسن الصعلكة لتحقيق ذاته بطريقة عبثية وجودية. بيد أن هذه الشخصيات الثلاث كانت مصائرها ذات طابع إشكالي، انتهى بها الواقع إلى القلق النفسي والاجتماعي والانتحار. لتكتمل الدلالة المعكوسة للأسماء في الرواية، فكل الأبناء على خلاف أسمائهم؛ فنفيسة ليست نفيسة، وحسن وحسين وحسنين ليسوا شرفاء، فقد قبلوا التمتع بأموال البلطجة والراقصات.

(١٦) وصف الملامح الشكلية لنفيسة

نفيسة كانت بعيدةً عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وجهها بيضاوي نحيل، وأنفها قصير غليظ، وذقنها مدبب، وبشرتها شاحبة، وفي أعلى ظهرها احديداب قليل. هذه الفتاة في

[٣٠] نجيب محفوظ: بداية ونهاية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.

الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب، شعرت بالوحدة بعد موت أبيها، ولا أمل لها بالزواج. ويصوِّرها نجيب محفوظ على أنها ساقطة يائسة، ويعلِّل ذلك بفقرها وجهلها ودمامتها، وهي شابة في مقتبل العمر، يمتلئ جسدها بالحيوية والرغبة في الحياة، ولكن وجهها الدميم يخذلها، وجهلها يقودها مغمضة العينين إلى مصيرها المحتوم، وفقرها لا يترك لها أملًا في الزواج، لقد تحالف عليها ما يدمِّر حياة أي فتاة، ولو كانت نفيسة غنيةً لربما وجدت من يتغاضى عن دمامتها ويتناسى قبحها، وربما وجدت من يغفر زلتها ويعفو عن خطيئتها؛ فالشرف قيد لا يغل إلا أعناق الفقراء وحدهم. نفيسة أقرب ما تكون إلى ملامح البطل التراجيدي الذي تضعه الحياة في مأزق، وقد زلَّت قدم نفيسة فماتت مرتين؛ يوم أن استسلمت لضعفها ويأسها، ويوم أن قفزت إلى أعماق النيل بلا رجعة.[٣١]

(١٧) دلالة اسم نفيسة

اسم نفيسة بطلة الرواية مشتق من النفس، وهي الروح، والجمع أنفاس ونفوس، أو نَفِسَتِ المرأة نِفَاسًا أي ولَدَت، ونفُسَ الشيء: كان عظيم القيمة فهو نفيس.[٣٢] ومن هنا نلاحظ أن اسم نفيسة له علاقة بالنفس والروح (رواية نفسية)، وعملية الحمل والولادة، ومن الطبيعي أن يكون الحمل والولادة من نواتج ممارسة الجنس بطريق مشروع أو بطريق منحرف (البغاء). وهكذا تظهر القصدية في اختيار اسم نفيسة بطلة الرواية، حتى يتضح أن البغاء الذي مارسته نفيسة نتيجة رغبة نفسية وليس نتيجة عوامل خارجية أو ظروف اجتماعية. ومن المعروف أن هناك فتيات كثيرات يعشن ظروفًا ماديةً قاسيةً وطاحنة، ولا يلجأن إلى البغاء، حتى إن المَثَل العربي يقول ما يؤكد ذلك: «تموت الحرة ولا تأكل بثدييها.» كما أن اسم نفيسة يمكن أن يُفهم بالتضاد بين المعني والواقع؛ فنفيسة من النفيس الغالي، وفي الواقع لم تكن نفيسةً ولا غالية، بل كانت عكس ذلك في كل مرة تمارس فيها البغاء.[٣٣]

---

[٣١] نجيب محفوظ: بداية ونهاية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.

[٣٢] مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ٢٠٠٧م.

[٣٣] خالد محمد عبد الغني: نفيسة نجيب محفوظ، مجلة الرواية، العدد ١٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦م.

(١٨) صورة الجسد لدى نفيسة

ونطالع من البداية صورة الجسد لدى نفيسة في رواية «بداية ونهاية»، فيقول نجيب محفوظ: «إلا أن ابنتها نفيسة تُعيد حياتها وصورتها بدقة كبيرة؛ كان لها هذا الوجه البيضاوي النحيل، والأنف القصير الغليظ، والذقن المدبَّب، إلى شحوب في البشرة واحديداب قليل في أعلى الظهر، فلم تكن تختلف عن أمها إلا في طولها المماثل لطول شقيقها حسنين، كانت بعيدةً عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وكان من سوء الحظ أن خُلقت على مثال أمها» (الرواية: ص١٧). وهكذا يحرص نجيب محفوظ على إبراز قبح نفيسة ودمامتها وعدم تناسق ملامحها، مما سيجعلنا نهتم بأثر صورة ذلك الجسد القبيح في تكوين شخصية نفيسة، حيث نفورها من شكلها وصورتها وعدم تقبُّلها لهما؛ ولعل ذلك ما سيجعلها تتجه نحو البغاء، حيث وجود عدوان منها موجه نحو جسدها، فها هي تهين ذلك الجسد في العلاقة البغائية. ومن ثم نلاحظ رفض نفيسة لصورة جسدها وعدم تقبلها، بل والنفور منها، ويزداد رفضها لصورة الجسد أكثر بعد أن مارست البغاء، فيقول نجيب محفوظ: «لقد كابدت من الرجال ما جعلها تحقد عليهم، ولكن دون أن تخمد لهذا رغبة جسدها الذي يسيمها (يذيقها) الهوان؛ فكرهته (أي جسدها) كما تكره الفقر. ما هي إلا أسيرة للجسد وللفقر، ولا تدري كيف تنقذ نفسها منهما» (الرواية: ص٢٤٩). كما يتَّضح أن تشويه صورة الجسد لدى نفيسة يشير إلى اضطراب في وظيفة الجسد لديها، ووجود اتجاهات عدائية نحوه.

(١٩) موت الأب

تبدأ الرواية بالموت وتنتهي به أيضًا وكأنها المأساة والكارثة؛ ففي البداية يموت الأب، وفي النهاية تنتحر نفيسة. «هرولت الخالة إلى الداخل وهي تصرخ: يا خراب بيتك يا أختي. ودوَّت العبارة في آذانهم دويًّا مفجعًا» (الرواية: ص١١).

إذا ما كان في البغاء معنى الانتقام من الأب ومن كل الرجال، فها هو نجيب محفوظ يؤكد على أنها كانت تشبه أباها في الطول، كما أنه يؤكد على وجود علاقة حميمة كانت تجمع بين الأب ونفيسة، حيث تقول عن أبيها: «لشدة ما كان يحبني كأنه يحدس ما يرصدني من شقاء، «اضحكي ما أحب ضحكتك إلى نفسي»، هكذا كان يقول لي كلما

تعالت ضحكتي الرنانة، وكان يقول لي أيضًا: الخفة أنفس من الجمال، كأنه يعزِّيني عن دمامتي» (الرواية: ص٤٨). ثم ها هي تعيش تناقضًا paradoxes مع الأب الذي تعتبره لا شعوريًّا مسئولًا عن وراثتها للقبح. تقول عنه: «لست إلا خياطة، ليست كرامتي التي تعز عليَّ، ولكن كرامتك أنت يا أبي» (الرواية: ص٦٨). وكأنها تلوم نفسها على ما تفعله أو ما ستفعله. وهو نفس الأب الذي ستتجه نحوه بالعدوان في كرامته حين تمارس البغاء، ولكنها تؤجل ذلك العدوان حتى يموت الأب، وبعد موته تستطيع أن تعتدي عليه، ولا يشعر هو بذلك العدوان لكونه أصبح ميتًا. وهذا الموت قد عجَّل بشعورها بعدم إمكانية زواجها، وفجَّر رغبتها في الانتقام من الأب، حيث تقول: «طالما حلمت بهذا — أي الزواج — وأبي يقول لي إن الخفة أنفس من الجمال، ثم بلغت الثالثة والعشرين بين الإشفاق والرجاء، وبموته مات الرجاء، لماذا خُلقت هكذا دميمة؟ لماذا لم أُخلق كإخوتي الذكور؟» (الرواية: ص٧٠). كما نلاحظ أن نفيسة تلقي باللوم على الأب لا شعوريًّا، وهذا ما يُسمى اضطراب المرحلة الأوديبية، ويتمثَّل هذا الاضطراب في وضوح المنافسة والتناقض الوجداني في العلاقة مع الأم، والرغبة في استبعادها واختلال مكانتها، وانتزاع الأب منها، وكذلك تشويه صورتها. كما نلاحظ أن الأب المتخلي عن الأسرة بوفاته — موت والد نفيسة — قد أدَّى إلى الثورة عليه وتوجيه مشاعر العدوان عليه كنتيجة للفشل في الاستحواذ عليه، وهذه الصورة من الاضطراب الأوديبي تنتقل إلى العلاقة بكافة النماذج الأنثوية والذكرية، وهذا ما يتَّضح في رفضها وكرهها للرجال. ثم تقول نفيسة في بداية امتهانها حرفة الخياطة ما يجعلها تتناقض مع صورة أبيها:[٣٤] «ما أغباني، هل حسبتها راضيةً عن حالي؟ إنها تكابد حيرةً قاتلةً وهي أحقنا بالعطف. إن التعاسة تَنفُذ في لحمنا كما تَنفُذ هذه الإبرة في قطعة القماش. ما كان أبي ليسمح بشيء من هذا ولكن أين هو؟» (الرواية: ص٣٥).

ويقول محفوظ: «وشعرت بأنها تهوي من علٍ، وأنها أمست فتاةً أخرى. ليس بين الكرامة والضعة إلا كلمة، كانت فتاةً محترمةً فانقلبت خياطة، أحسَّت بالخزي والهوان والضعة، وتضاعف حزنها على أبيها، فبكته بكاءً حارًّا، وبكت نفسها. مات الفقيد المحبوب

---

[٣٤] خالد محمد عبد الغني: نجيب محفوظ بين الأسطورة والتحليل النفسي، دار العلم والإيمان، دسوق، ٢٠١٦م، ص١١٦.

فمات بموته أعز ما فيها» (الرواية: ص٤٧). ونلاحظ أن صورة الأب في الأحياء الشعبية في القاهرة تخضع لنفس المعايير الأخلاقية المتَّبعة في القرى الصغيرة المحيطة بالقاهرة؛ فقد كانت العائلات التي نزحت إلى القاهرة قادمةً من الريف تحترم تقاليد القرية، وعلى رأسها الأهمية الكبرى التي يوليها المجتمع لرب الأسرة. فقد كان مركز الأسرة ومكانتها الاجتماعية مرتبطًا به وبمركزه ووظيفته، وفي ظل ذلك الوسط تفقد البنت اليتيمة مكانتها ولا تصبح محط أنظار راغبي الزواج؛ لذا فقد أدركت نفيسة أنها فقدت فرصتها في الزواج من موظف محترم كأبيها، بالإضافة لدمامتها وعملها خياطةً متنقلةً في البيوت. ولقد امتلكها الحرمان والحقد والقنوط، وتغذَّت في أعماقها الرغبة في الانتقام من المجتمع الذي ظلمها. فيقول نجيب محفوظ: «لا جمال ولا مال ولا أب، كان يوجد قلبان يساورهما القلق على مستقبلي مات أحدهما، وشغلت الهموم الآخر، وحيدة وحيدة وحيدة وحيدة في يأسي وألمي، ثلاثة وعشرون عامًا! ما أبشع هذا! لم يأتِ الزوج بالأمس والدنيا دنيا، فكيف يأتي اليوم أو غدًا؟ وهَبْه جاء راضيًا بالزواج من خياطة، فمَن عسى أن يقوم بنفقات الزواج؟ لماذا أفكِّر في هذا؟ لا فائدة لا فائدة، سوف أظل هكذا ما حييت» (الرواية: ص٤٩).

والدمامة لم تكن لتمنع الفتاة من الزواج؛ لأن المرأة في ذلك العهد كانت تتزوَّج على صيت والدها وحسب مركزه الاجتماعي. وكما عجَّل الموت المفاجئ للأب باتخاذ أولى خطوات البغاء؛ حيث ممارسة الجنس مع سليمان ابن البقال، بعد أن زاد إحساسها بالحرمان الجنسي وفشلها في كبح جماحه: «ثم دخلها إحساس نَهِم بالتحرُّق إلى الحب، ولم تكن لها حيلة في إحساسها، فالواقع أن غريزتها الأنثوية كانت الشيء الوحيد بها الذي سلم من النقص والضعف، واستوى ناضجًا حارًّا، فلم يخلُ صدرها من عذاب سجين وقفت له تربيتها وكرامتها وأسرتها بالمرصاد» (الرواية: ص٧٢). فأخذت نفيسة تشجع سلمان على الاقتراب منها قائلةً في نفسها: «شيء خير من لا شيء، بل إن دأبه على التودُّد إليها ومغازلتها خلق بها بعض الثقة بنفسها والطمأنينة والأمل، ولم تَعُد تذكر أنه ابن البقال وأنها ابنة موظف، فاهتمامه بها أنزله من نفسها منزلةً أثيرةً رفعته فوق مقام أفضل الناس في نظرها، وانساقت إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة، ويأسها الخانق، والرغبة في الحياة التي لا تموت إلا بالموت» (الرواية: ص٨٤). ثم ممارسة البغاء من أجل المتعة وليس من أجل المال، وما يرشدنا إلى ذلك هو انكشاف سر ممارستها للبغاء بعد تخرُّج أخويها حسين وحسنين من الدراسة والتحاقهما بالعمل، مما وفَّر لها

موردًا للمعيشة، ولكنها مع ذلك تمارس البغاء بهدف الإشباع الجنسي، فيصف نجيب محفوظ ذلك بقوله: «أمَّا هذه المرة فها هي تستسلم لعابر سبيل» (الرواية: ص٢٤٨). وعندما دعاها صاحب جراج للمتعة الحرام لم تتردَّد في الانطلاق معه في السيارة إلى الصحراء وهي تقول لنفسها: «إني أُدرك كل شيء، أُدرك لماذا يدعوني إلى سيارته، لا يحاول خداعي كما فعل غيره، فالأمر واضح فهل أُقدم على هذا؟ ولماذا يتعلَّق بي؟ لست جميلة — لاحظ إدراك نفيسة لصورة الجسم الدميم غير المحبوب — ولكن الدمامة نفسها سلعة لا بأس بها في سوق الخلاعة وعشاق اللذة. هذه هي الحقيقة. تثبت العديد من الدراسات النفسية والاجتماعية أن الكثير من البغايا لا يتمتعن بالجمال.[٣٥]

هل أدع نفسي تهوي؟! ولماذا أمنعها؟ لن أخسر جديدًا، ليس ثمة ما أخاف عليه» (الرواية: ص١٦٤).

وهذا الحوار الداخلي يكشف عن سقوط نفيسة في ممارسة البغاء بإرادتها الكاملة، وإدراكها التام لما تفعل، واستجابتها لإشباع رغبتها الجنسية. وموت الأب هو بداية الرواية، وسيحرِّك الأحداث فيما بعد؛ حيث تتَّجه نفيسة للبغاء، أي تسقط في الرذيلة لتكون النهاية أيضًا موتها وسقوطها من أعلى الكوبري إلى قاع النيل، وكأن سقوطها في فخ البغاء قد أسقطها إلى النيل. وقد عبَّر نجيب محفوظ عن هذا بلفظ هوت (سقطت) حين قال عن نفيسة بعد أن مارست الجنس مع سلمان ابن البقال: «إنها تتلهَّف على مكانٍ قصيٍّ خالٍ ينأى بها عن هذا المحيط الذي باتت تُضمر له البغض أشد البغض، مكانٍ تستطيع أن تسأل فيه نفسها كيف هوت (سقطت) بمثل هذه السهولة، وبمثل هذه السرعة، وبمثل هذا الهوان» (الرواية: ص١٢٦). ولكنها تدرك في النهاية أنها لم تكن تمارس البغاء بدافع الحاجة إلى النقود، ولكن لإشباع رغبتها الجنسية؛ فلم تَعُد بحاجة للنقود بعد أن تخرَّج شقيقاها حسين وحسنين وطلبا منها الكف عن عمل الخياطة، ولكنها استمرَّت في الخروج للحصول على المتعة في بيوت البغاء.[٣٦]

[٣٥] إيناس سمير الشربيني: دراسة في سيكوديناميات البغاء وصورة الجسم لدى البغي، رسالة ماجستير، قسم علم النفس، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠١٠م.

[٣٦] خالد محمد عبد الغني: نجيب محفوظ بين الأسطورة والتحليل النفسي، دار العلم والإيمان، دسوق، ٢٠١٦، ص١١٩.

(٢٠) موت نفيسة

أما عن نهاية نفيسة فقد اختارت الموت وهي في السيارة في طريقها إلى النيل. يقول أندريه ميكال: «إن نفيسة التي ظلمها المجتمع وكان وراء تعاستها وشقائها كامرأة، لذلك تحدت المجتمع بالسلاح الوحيد الذي يمكِّنها من إثبات وجودها؛ وهو السرية، ولكن انكشف سرها. فاندفعت نفيسة نحو الموت، ولكنها انتصرت على المجتمع لأنها دفعت شقيقها إلى الانتحار.» ويقول طه وادي في انتحار نفيسة: «قرَّرت نفيسة أن تموت لأن ما وراءها في الحياة أفظع من الموت! وكان انتحارها نهايةً منطقيةً لتلك السلسلة المتصلة من الآلام التي صاغت حياتها، ليست هذه الجثة التي طفت فوق مياه النيل إلا تجسيدًا للآلام الموجودة في المجتمع، وهي في نفس الوقت شاهد عيان على أن الأزمة قد استفحلت وشرست، وصارت مصر تأكل بنيها بلا رحمة، وهذا لعمري منتهى البؤس.»[٣٧]

أمَّا ما نراه في تفسير انتحار نفيسة؛ فهو أن موت نفيسة عن طريق الانتحار كان نتيجةً لقانون اجتماعي غير مكتوب وضعته الطبقة الشعبية والريفية، وهذا القانون يقضي بأن تقوم الفتاة التي مارست البغاء أو الجنس بغير طريقه المشروع — الزواج — بقتل نفسها منتحرةً حتى لا يتعرَّض أحد من أسرتها للسوء أو العقاب على قتلها، فكما مارست البغاء بإرادتها فلْتكن نهايتها الموت بيديها أيضًا. وهذا القانون الاجتماعي يُنفَّذ وبشكل دقيق حتى الآن في بعض البلاد العربية وفي مصر، ويُعد الحرق عن طريق سكب الكيروسين وإشعال أعواد الثقاب بعد ذلك والغرق في النيل من أكثر الوسائل شيوعًا في المناطق الشعبية والريفية. ولقد أدركت نفيسة هذا القانون عن طريق اللاشعور الجمعي، ويؤكد ذلك المشهد التالي حين حاول حسنين خنقها، أمسكت نفيسة بيده تمنعه قائلةً له: «قِف لا تفعل! لست أخاف على نفسي ولكني أخاف عليك، لا أريد أن يمسَّك سوء بسببي، لا ينبغي أن يمسك عقاب وإن هان، ثم بماذا تجيب إذا سُئلت عما دفعك إلى قتلي؟ دعني أقم أنا بهذه المهمة، فلا يكدِّرك مكدِّر ولا يدري أحد» (الرواية: ص٣٦٩).

(٢١) حسنين

حسنين هو الابن الأصغر المدلَّل، فقد نقم على الفقر، فهو يمثِّل أمام زملائه دور الفتى الغني، ويصر على دخول الكلية الحربية ويدخلها، وينفق عليه إخوته بمن فيهم حسن

[٣٧] نقلًا عن فوزية العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص١٣٠.

المنحرف ونفيسة الخياطة ثم البغي، وبعد أن يصبح حسنين ضابطًا يثور على حبه لـ «بهية» ويرفضها، وينقض عهده معها ومع أبيها. ويتطلَّع إلى بنت تنتمي إلى طبقة أعلى، وينتقل إلى مصر الجديدة، كما يثور على أخيه حسن. ولم يظنَّ حسنين أن الريح ستُقبل من ناحية أخته نفيسة التي مارست عمل الخياطة، ثم وقعت في الرذيلة ومارست البغاء. أما حسنين فقد يئس بعد أن حمل أخته على الإلقاء بنفسها في النيل، وجاء ذلك تعبيرًا عن انعزاله عن مجتمعه، لذلك تساءل حسنين في مونولوجه الداخلي قائلًا: «ماذا فعلت؟

إنه اليأس الذي فعل …

وإذا كانت الدنيا قبيحةً فنفسي أقبح منها. ما وجدت في نفسي يومًا إلا تمنيات الدمار لمن حولي.

فكيف أبحث لنفسي أن أكون قاضيًا وأنا على رأس المجرمين؟

لقد قُضي عليَّ.»

وينتهي مونولوج حسنين الداخلي، بل تنتهي «بداية ونهاية» بهذه الجملة: «فلْأكن شجاعًا ولو لمرة واحدة، ليرحمها الله» (الرواية: ص٣٨٢).

وبرغم هذا الحوار الداخلي لحسنين إلا أنه قد نصَّب نفسه قاضيًا ومتهمًا في الوقت نفسه، ولأن حالته ساعتها كانت مزيجًا من اليأس والاستبصار بالمصير بعد موت نفيسة، وأنه ساعدها أو وافق على انتحارها أو أمرها بالانتحار، فقد اعتبر نفسه المنفِّذ لانتحارها. وفي التحليل النفسي قاعدة تقول بـ «أن الرغبة تساوي الفعل». وهنا يبزغ حسنين القاتل لنفيسة، والذي يستحق القتل على ما فعل، فكان حسنين القاضي يحكم بقتل حسنين المتهم، ويجب أن يقوم حسنين بتنفيذ الحكم، فتكون النهاية وكأنه القصاص العادل الذي يحميه من الجنون، والذي نلاحظ بوادره في الإحساس بالندم والعذاب الذي يعيشه. ويعبِّر نجيب محفوظ عن ذلك بقوله:

«وعاد بانتباهه المحموم إلى الجثة.

وعلى رغمه وجد نفسه يتذكر أيادي الفتاة عليه.

ما كانت تُكِن له من حب وما جادت به من كرم.

فما كان يخطر لها ببال أن تكون نهايتها على يديه.

وشعر بإعياء وقنوط وتساءل في جزع: «لماذا هذا كله؟!»

وأغمض عينيه لأنه لم يَعُد يُطيق النظر إليها، كان رأسه محمومًا، وغَيَّض الهم كل رغبة في الحياة في قلبه، وانقلب وجه الدنيا في عينيه كهذا الوجه الأزرق — وجه جثة نفيسة — الناطق بالعدم.

وقال لنفسه وهو يتنهَّد من الأعماق: «رباه لقد قُضِيَ عليَّ»» (الرواية: ص٣٨٠-٣٨١).

ولكن حسنين الأناني والذي يتمسَّك بالحياة ولا يردعه رادع من الرغبة في محو ماضي الأسرة والتطلع لمستقبل مختلف، يرفض أن ينتحر، ويقرر نجيب محفوظ أن حسنين لم ينتحر لأنه شخصية أنانية.[٣٨]

وفيه صفات آخر العنقود من أثرة وثورة على القيود، وهو طموح وأناني يثور منذ البداية على الفقر، ويحزنه منظر القبر المهدَّم الوضيع بقدر ما يحزنه فقد أبيه، ويثور على ما تفرضه الأم من تقشُّف هي مضطرة إليه، وهذه الأنانية غُرست فيه بحكم مكانه في الأسرة وقوته الجسمية التي تفوق أخاه الأكبر. وقبِل تضحية أخيه حسين من أجله، وكذلك يقبل مال حسن الفتوَّة، ويقبل مال نفيسة من عملها بالخياطة والبغاء فيما بعد، وعندما طلب حسنين من أخيه حسن أن يترك الفتوَّة فيرد عليه حسن قائلًا: «حياة شريفة، حياة شريفة؟! لو أنني استمسكت بها طوال حياتي لما حلَّيت كتفك بهذه النجمة، أتحسب حياتي وحدها غير الشريفة؟! يا لك من ضابط واهم! حياتك أنت غير شريفة؛ فهذه من تلك، أنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب في أن أُقلع عن حياتي الملوَّثة أن تهجر أنت أيضًا حياتك الملوَّثة؛ فاخلع هذه البدلة لنبدأ حياةً شريفةً معًا» (الرواية: ص٢٩٤).

كما يلاحَظ في شخصية حسنين وتوجيه النقد لها كان رمزيًّا في شكل انتقاد لضباط الجيش الذين هُزموا عام ١٩٤٨م، ليقول نجيب محفوظ عنهم إنهم سبب الهزيمة لأنهم دخلوا المدرسة الحربية بالواسطة والمحسوبية، ولم يكن يعنيهم سوى المظهرية والانتقال من طبقة أدنى إلى طبقة أعلى.[٣٩] والاسم «حسنين» (حسن وحسن) ليس مصادفة، فهو منذ اللحظة الأولى يظهر بشخصيتين، شخصية غارقة في الفقر المدقع، وشخصية أخرى خلقها بخياله الجامح، كأغنى فتًى في مصر، ففي لحظة الوفاة، كان كل ما يهمه هو

[٣٨] حسن عطية: نجيب محفوظ في السينما المكسيكية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

[٣٩] عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

مشهد الجنازة، وهل سيحضر كُبَراء القوم، ومشهد القبر العاري من أي صورة للبذخ والترف، ويعتبره «فضيحةً» ستلازمه طوال العمر. وفي المدرسة يرفض أن يأكل من الوجبة المدرسية لأنها مخصصة للفقراء! ويفضِّل الجوع على إظهار الشخصية الحقيقة لفقير حقيقي.

ورغم ذلك يذهب إلى حسن يسأله أن يمده بالمصاريف اللازمة للمدرسة الحربية، وهو على يقين أنها أموال مخدرات ودعارة، بل «لو عرف أنه ذاهب يسرقها من السويس ما وسعه إلا أن يدعو له»!

لم يَجِد «حسنين» بين الشخصيتين وقتًا للحب الطاهر الطبيعي لجارته ذات العينين الزرقاوين والقوام الجميل والقلب العاشق له، ورغم أن نجيب محفوظ يصف مشهد لقائهما بأنه: «كانت الشمس قد توارت مخلِّفةً وراءها هالةً حمراء مترامية، أقصاها حمرة دامية، تخف عند الوسط كأنها زُرقة عميقة صافية، تنمنمها هنا وهناك سحائب رقاق كتنهُّدات وانية.» رغم هذا المشهد الرقيق البديع لا يهتم حسنين إلا بمحاولة إغواء جارته واستدراجها إلى علاقة محرَّمة.

وبعد ذلك يرى أن زواجه من ابنة البك: «إذا ركبتها ركبت طبقةً بأسرها.» ثم حين يفشل يقول: «ألستِ تنامين مثل أي فتاة، وتغيبين عن الوعي كأي امرأة، وتحبلين كما تحبل الخادمة التي طردناها، وتعوين حين المخاض كأية كلبة.» دائمًا يعود إلى إحدى الشخصيتين بالحيل النفسية المعروفة مثل التبرير والإسقاط والتعميم وغيرها من حيل الدفاع عن النفس، بل يقول لأخيه حسين: «إن من يستسلم للأقدار يشجعها على التمادي في طغيانها!»

بعد لحظات من ارتداء ملابسه كضابط في الجيش، يعود إلى الحارة متأففًا، ويقلِب لحظة الفرح إلى نكد ويطلب: «يجب أن تنقطع نفيسة عن عملها «المزري»، وهذه العطفة الحقيرة تعرِّفنا على «حقيقتنا»؛ فلهذا لا أطيق البقاء فيها. وهذا البيت العاري من الأثاث، وأخي حسن وسيرته في الحياة، وقبر والدنا المكشوف بين قبور الصدقة.» فترد الأم: «طالما تمنيت أن تسعدنا وأن تسعد معنا، فإذا لم تروِّض نفسك على التسليم بالواقع وتأخذها بالصبر؛ شقيت وشقينا.» وقد كان!

كان قد أدمن الشخصية المختلقة حتى كذب على البك الذي يعلم عنهم كل شيء، فيقول للبك عندما تقدم لخطبة ابنته: «الحمد لله، لقد انقضت متاعبنا بعد أن كسبنا القضية!»

(٢٢) حسن

هو الابن الأكبر المدلَّل الذي ترك التعليم وأفسده تدليل الأب، والذي سيحترف تجارة المخدرات، ويعاشر العاهرات، ويعمل بلطجيًّا وقوَّادًا، وسيقول فلسفته في الحياة؛ أنه يحيا كأن لا يوجد بوليس ولا أخلاق ولا الله! منذ اللحظة الأولى يقول: «لماذا يعلن الله عن حكمته على حساب أمثالنا من الضحايا؟! ولا يستنكف أن يسرق من محفظة الأب في غفلة الحزن ما تيسَّر له أن يسرقه! لم يعرف الحزن على أبيه طريقًا لقلبه.»

يرى موت الأب؛ «كنت قد هدَّدتك يا أبي لو لم تشترِ لي هذه البدلة سأمشي في الطريق باللباس والفانلة، وأقتحم عليك مجلسك بقصر أحمد بك يسري شبه عارٍ. الآن لو مشيت عاريًا فلن تجد من يسأل عليك إلا الشرطي.» وعندما يحترف تجارة المخدرات والبلطجة والقِوادة، ويشتبك في عراك مع فتوَّة الحي، يقول لنفسه: «إن حظِّي في الحياة، وربما حظ أسرتي المنهارة، يتوقفان على خوض المعركة.» وبالفعل لا يتردَّد بما تبقَّى من إنسانية ضئيلة في نفسه من مساعدة أسرته بالمال الحرام؛ يساعد حسين لكي يسافر لطنطا لاستلام وظيفته، ويساعد حسنين بمصاريف الكلية الحربية عندما باع ذهب العاهرة ليمنحه ذلك المال. وحسن لم يُبعث إلى المدرسة إلا في سنٍّ متأخرة، وسُرعان ما ظهر تمرده على الحياة المدرسية، وتكرَّر هروبه من المدرسة، وتوالى سقوطه عامًا بعد عام حتى انقطع عنها ولم يجاوز السنة الثالثة، واستحال ما بينه وبين أبيه إلى شجار، ثم إلى ما يشبه العداوة الحقة؛ فكان يطرده أحيانًا من البيت، فيقضي أيامًا متسكعًا، ثم يعود إلى البيت وقد اكتسب شرورًا جديدةً من مخالطة الأشقياء والغوص في الإثم والإدمان وهو دون العشرين ... (الرواية: ص٢٣–٢٤). وقد أُصيب في النهاية غدرًا من قبل خصومه، وسُلبت منه أمواله وعشيقته أثناء هروبه من الشرطة. ربما تم إنقاذه من قبل أهله، لكنه في المحصلة ظل مطارَدًا في نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات.

(٢٣) حسين

الابن الأوسط، أشبه الأبناء بالأم العظيمة، ويستمر في التضحية من أجل إنقاذ الأسرة حتى النهاية، ولكنه حين يتوظَّف بالبكالوريا ويتزوج ابنة جاره الموظف البسيط، يستمر أيضًا في طريق الأب الراحل، في إنجاب ذرية فقيرة تنهار بعد وفاة الأب الثاني، لتكتمل الدائرة المغلقة. ولا ينسى أديبنا الفذ حسه الكوميدي الراقي عندما يصف حقيبة ملابسه أنها

تحتوي على «ملابس داخلية من نسختين»؛ ليثبت لدينا فكرة الموظف التقليدي! وبالرغم من راتبه الضئيل جدًّا (سبعة جنيهات) وبعد خصم ١٥٠ قرشًا للسكن، ٢٠٠ قرش للأكل، ثم ٢٠٠ قرش للأم، لا يتبقَّى سوى ١٥٠ قرشًا للكساء والنفقات النثرية، نجده يتساءل ألا يمكن أن يقتصد شيئًا في صندوق التوفير؟ كان يرى أن أمه بين النساء مثل ألمانيا بين الدول، كانت ترقع البنطلون، حتى إذا بلغ اليأس قلبته، فإذا أدركه اليأس مرةً أخرى قصَّت أطرافه وجعلت منه سروالًا داخليًّا، ثم تصنع من بعضه طاقيةً وتستعمل بقيته ممسحة، ولا يلفظه البيت إلا فتيتًا.

(٢٤) الأم

من أروع صور الأمهات في تاريخ الأدب العالمي؛ فهي الواعية بأبعاد المأساة، وهي التي تتَّخذ القرارات المصيرية، تقرِّر أن تنتقل إلى شقة أصغر في البدروم؛ لتوفير خمسين قرشًا، وهو هبوط طبقة بأكملها؛ حيث أصبح رأس من يقف بالنافذة تحت أقدام السائرين بالحارة. أصبحوا في الدرك الأسفل من الحارة الفقيرة أصلًا. يصفها أديبنا الرائع: «الأم وحدها كانت عصب حياة الأسرة، في سبيل الأسرة انهد حيلها، وهرمت في عامين كما لم تهرم خلال نصف قرن؛ فنحلت وهزلت حتى استحالت جلدًا وعظمًا، بيد أنها لم تستسلم للمحنة، ولم تعرف الشكوى، ولم تتخلَّ عن سجاياها الجوهرية من الصبر والحزم والقوة.» هي التي تقرر أن تعمل ابنتها بالخياطة وتقمع معارضة حسنين، هي التي تقبل خطبة ابنها حسنين على ابنة الجار الموظف فقط من باب الخوف من قطع العلاقات، وهي حريصة أشد الحرص على هذه العلاقات. هي التي تسافر إلى طنطا إلى «حسين» لتمنع زواجه من بنت الباشكاتب؛ لأن هذا الزواج سيحرم الأسرة من الجنيهين اللذين يدعم حسين بهما الأسرة: «أنت لا تدري من أمر الناس شيئًا، لعل جيرانك أناس طيبون ولكنهم لا يحفلون إلا بمصلحتهم، وإذا حافظت على جيرتهم كرهتنا وأنت لا تدري.» ولم تغادر طنطا إلا بعد أن غادر حسين مسكن الباشكاتب.

ثم هي التي تعتذر لزوجها في مشهد غاية في الجمال وتقول له: «يحز في نفسي أَلَّا أجد فراغًا للحزن عليك يا سيدي وفقيدي، ولكن ما الحيلة، حتى الحزن نفسه محرَّم على أمثالنا من الفقراء.» والأم في هذه الرواية ظلَّت شخصيةً ثابتةً على الصبر والتحمل والحنكة في إدارة شئون البيت في أجل الظروف؛ فهي شخصية قنوعة وراضية، فيما لم ينبعث منها أية معطيات تشير إلى نمو هذه الشخصية النمطية، وشديدة الواقعية.

وحسين يرى نفسه ممثِّلًا لكل البشر التعساء فيقول: «أنا لست إنسانًا مستضعفًا، بل أنا أُمثِّل كل البشر المستضعفين.» ويكوِّن حسين أسرةً جديدةً بزواجه من بهية، وبالتالي يسود التفاؤل أيضًا في الرواية المأساوية.[٤٠]

(٢٥) الأب

كان للأب في الرواية سطوة وإرادة لا تُعارَض؛ فهو يفكر عوضًا عن أفراد أسرته، ويتدخَّل في كل أمورهم، ويصمم بدلًا منهم في جمع أمور الحياة، حتى في الزواج، ورفض الخطوبة وانتخاب الزوج. وطاعة الأب كانت من تقاليد الأسرة وآدابها فيما يعتبر رفضها بمثابة الجمود والطغيان؛ لذلك كان التمرُّد على هذه السيادة يدور في أعماق الشخصيات لتتحوَّل إلى دوافع نحو سلوكيات مرفوضة اجتماعيًّا. ويعود الأب مرةً واحدةً في الرواية، بعد عام من وفاته. يقول أديبنا الفذ: «لو أُتيح للأب أن يعود إلى الحياة مرةً أخرى؛ لأزعجته الدهشة لِما طرأ من تغيُّر على أسرته، شمل الأرواح والأجساد والصحة ونظرات العين، ولكن حتمًا كان سيعرفهم، سيعرف أن المرأة هي زوجه، وأن الأبناء أبناؤه. أمَّا الذي ينكره، ولا يعرفه مهما أجهد ذاكرته فهو البيت، اختفى الأثاث أو كاد، فلم يبقَ بحجرة الاستقبال إلا كنبة واحدة وبساط باهت كالح.»

(٢٦) المكان (غرفة الأب)

تبدأ أحداث الرواية بوصف المكان من الجملة الأولى: «ألقى الضابط نظرةً كئيبةً على الردهة — المكان — الطويلة التي تُفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة» (الرواية: ص١). ثم يقدِّم وصفًا للمدرسة (ص١)، والفصل الثالث والرابع (ص٢)، وشارع شبرا (ص٣). يقول السارد: «وارتقيا السلم مهرولين إلى الدور الثاني، فوجدا باب الشقة مفتوحًا (ص٧)، وغادر الشقيقان الشقة إلى باب العمارة (ص٩). مكان المقبرة، يقول حسنين: «لماذا لم يبنِ والدنا مقبرةً تليق بأسرتنا؟» (ص١٤).

[٤٠] كلارا براندابور: البطولة الرواقية في الروايات الواقعية عند توماس هاردي ونجيب محفوظ، ترجمة أيمن فؤاد رضوان، مجلة ضاد الصادرة عن اتحاد الكُتَّاب المصريين، نوفمبر ٢٠٠٦م، ص١٦٢–١٦٩.

وقال السارد يصوِّر أمتعة البيت — المكان — لمَّا دخل حسين وحسنين إلى بيت المرحوم بعد وفاته بساعات قليلة ليُلقيا نظرةً أخيرة: «فتراجعا خطوتين، وتولَّى حسنين عناد طارئ فتوقف. وشجَّع به حسين فتوقف كذلك، وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول، وكأنهما كانا يتوقعان تغيُّرًا شاملًا لا يدريانه، ولكنهما وجداها كالعهد بها لم يتغير منها شيء؛ هذا الفراش على يمين الداخل، والصوان في الصدر يليه المشجب، وإلى اليسار الكنبة التي ارتمت عليها الأخت، وقد أُسند إلى حافتها عود انغرست ريشته بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود في دهشة ممزوجة بالحزن. طالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتار، وطالما التفَّ حولها الأصدقاء مطربين يستعيدون ويعيد، فما أعجب ما بين الطرب والحزن من خيط رقيق، أرق من هذا الوتر! ثم مر بصرهما الحائر بساعة الراحل على خوان غير بعيد من الفراش، لا تزال تدور باعثةً دقاتها الهامسة، ولعل الراحل قرأ فيها آخر تاريخ له في الدنيا وأوَّل عهدهما باليتم. وهذا قميصه على المشجب وقد لاحت آثار عرقه ببنيقته، فرنَوا إليها بحنان عميق، وقد بدا لهما في تلك اللحظة أن عرق الإنسان أشد ثباتًا من حياته العظيمة» (الرواية: ص٨).

(٢٧) المكان (البيت والأثاث)

في الرواية (بداية ونهاية) تلتجئ الأم إلى بيع الأثاث الموجود في المنزل بعد وفاة رب الأسرة (علي كامل)؛ لتعيل أولادها وتتكيَّف مع الأوضاع السوسيو-اقتصادية المعقدة؛ لأن الأب كان العمود الفقري بالنسبة للطبقات المتوسطة في المجتمع المصري أثناء الاحتلال. وللأثاث في الرواية دلالات اجتماعية وطبقية، وأبعاد أيديولوجية مفتوحة؛ لأنها تعبير عن فقر الأسرة واضمحلالها الطبقي، ونزول من درجة اجتماعية إلى أخرى أدنى منها، مما سينعكس على تصرفات الشخصيات الثلاث المحورية في الرواية وهي؛ حسن وحسنين ونفيسة، التي التجأت إلى الثورة والرفض والتمرُّد عن الأشياء، وعجزها عن تحقيق التوازن الطبقي، بينما اختار حسن الصعلكة لتحقيق ذاته بطريقة عبثية وجودية. بيد أن هذه الشخصيات الثلاث كانت مصائرها ذات طابع إشكالي، انتهى بها الواقع إلى القلق النفسي والاجتماعي والانتحار والموت.

ويقارن نجيب محفوظ في هذه الرواية بين نوعين من الطبقات الاجتماعية؛ الطبقة الدنيا من خلال افتقارها للأشياء والأثاث اللازم والضروري، والطبقة الأرستقراطية التي تنعم في الثراء المادي وامتلاك التحف الأثرية والأثاث الذي يتغيَّر من ظرف زمني لآخر،

حسب الموضات والتطورات التقنية؛ فأحمد بك يسري يملك عالمًا فضائيًّا مؤثثًا بالأشياء الثمينة التي تعبِّر عن التطلُّعات البرجوازية لهذه الشخصية المتخمة. بينما أسرة المرحوم علي كامل تفتقر إلى أدنى الحاجيات التي بها تتوازن الحياة وتعتدل القيم.

ولمعرفة الوضع الاجتماعي والاقتصادي للأسرة يقول التاجر: «لا أدفع مليمًا واحدًا أكثر من الثلاثة الجنيهات.» قالها تاجر الأثاث وهو يلقي نظرةً على فراش المرحوم، ولم تَعُد تجدي مساومة الأم. وكانت قد أجمعت على بيع الفراش ولوازمه؛ لما يثير وجوده من الأحزان، ولأنها باتت في مسيس الحاجة إلى نقود، وكانت ترجو له ثمنًا أكثر من هذا لعله يسد بعض عَوَزها المُلِح إلى النقود، ولكنها لم تجد بُدًّا من الإذعان، فقالت للتاجر: «غلبتنا سامحك الله، ولكنني مضطرة للقَبول» (الرواية: ص٤٣).

ودفع الرجل إليها بالجنيهات الثلاثة وهو يُشهد الله أنه المغلوب، ثم أمر تابعَين بحمل الفراش، واجتمعت الأسرة في الصالة تلقي نظرة الوداع على فراش فقيدها المحبوب (الرواية: ص٤٤).

يصوِّر لنا هذا المقطع على الرغم من مأساويته الفظيعة وبُعده الدرامي الاجتماعي فلسفة الأثاث تصويرًا عميقًا قائمًا على الرؤية الإنسانية والمشاعر المرهفة التي قوامها الحزن واليأس والضياع الوجودي والواقعي، ويحدد لنا النص أيضًا أبعاد الأثاث الذي له بعدان متقاطعان: البعد الاقتصادي، يتمثَّل في حاجة الأم إلى النقود لإعالة الأسرة والتكيُّف مع مصاعب الحياة ومشاكلها ومشاغلها، وهذا يؤكِّد مدى الفقر المدقع الذي تعيشه الأسرة، وحاجتها الماسة إلى الجنيهات لتدبِّر أحوالها والظهور بالمظهر اللائق أمام الآخرين، كما نلاحظ أن الأثاث لم يعطِ فيه التاجر إلا ثمنًا زهيدًا مما يترتب عنه عدم قيمته وبهوت وظيفته التزيينية، ونقص دوره الديكوري والجمالي.

أما البعد الثاني فهو سيكولوجي؛ حيث يذكِّر الفراش أفراد الأسرة بالمرحوم، فوجود متاعه — هو بطبيعة الحال — يمثِّل وجود الأب في شكل ذكريات، يذكِّر الأم ويؤرقها ويشعل فيها نار الحزن والألم. لذا، فبيع الفراش تأشير على النهاية والضياع الأبدي، وتأكيد النهاية الميتافيزيقية لوجود الإنسان.

هذا، وإن نجيب محفوظ لما يصور البيت وأثاثه يسبغ عليه مشاعر إنسانية في شكل صور روائية متوترة، يتداخل فيها الشيء والإحساس الإنساني عبر علاقات شعورية ولا شعورية، ملؤها الصدق والمعاناة البشرية الذاتية والانفعالية الصادقة. وقال السارد يصوِّر أمتعة البيت لَمَّا دخل حسين وحسنين إلى بيت المرحوم بعد وفاته بساعات قليلة

ليُلقيا نظرةً أخيرة، فبدونه تئول الأسرة إلى الضياع والفقر والجوع المحتوم. وهكذا قرَّرت الأم بعد دفن الفقيد بيع ممتلكات المنزل؛ من دولاب وملابس المرحوم والمرآة الكبيرة التي توجد في وسط الدار؛ لتوفير نفقات الأسرة؛ لأن معاش زوجها لم يَعُد يكفي لسد حاجيات أبنائها حسن وحسين. رسم نجيب محفوظ تفاصيل البيت كلوحة تشكيلية رائعة بكل روعة توزيع الإضاءة الخافتة لتوفير النفقات، وبُعد بيع الأثاث وزجاج النافذة الذي كسره حسين إثر شجار مع حسنين. ويصل إلى قمة عالية غير مسبوقة في مشهد بيع المرآة: «كان الرجل الذي يحمل مؤخرة المرآة قصيرًا، فحُملت المرآة في وضع مائل، ورأت سطحه ينعكس عليه ركن سقف الصالة، متأرجحًا بحركة الرجلين كأنما سرى بأوصال البيت زلزال» (الرواية: ص٤٩).

الفصل الرابع

السجن والليل والمسدس في اللص والكلاب

آنَ للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفِّر عن سحنتها الشائبة.[١]

* * *

مقدمة

اعتمد نجيب محفوظ في كثير من رواياته على التراث والأسطورة، سواء الفرعونية أو اليونانية؛ ففي روايته «كفاح طيبة» استوحى أسطورة الإله ست الذي قتل أخاه أوزيريس حسدًا وظلمًا، وقطع جسده ونثره في أقاليم مصر، ثم جاء الإله حورس بن أوزيريس وخاض صراعًا مع عمه. وهذه القصة تلقي بظلالها على رواية «كفاح طيبة»، لا سيما الصراع بين الهكسوس ممثلًا في «أبو فيس»، والمصريين أهل طيبة ممثلًا بالفرعون سقنن رع، ثم كاموس، وأخيرًا أحمس الذي طرد «أبو فيس» من مصر.[٢]

وفي رواية ليالي ألف ليلة وليلة نجد العالم الخرافي والصراع الأسطوري بين الإنسان والكائنات الخرافية والأشباح والعفاريت واضحًا، فنجد السندباد ينتصر على طائر الرخ الأسطوري ويستغله لمصلحته، ونجد شهريار يواجه ماردًا جبارًا بعد أن فتح الباب

[١] نجيب محفوظ: اللص والكلاب، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
[٢] سناء كامل شعلان: الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ، مجلة عمان الثقافية، تصدر عن أمانة عمان الكبرى بالأردن، عدد ١٤١، ٢٠٠٧م.

المحرَّم الدال على عالم الأسطورة، الذي دخل إليه من صخرة في الخلاء، ويدرك أنه لا طاقة له بمقارعة المارد. وصنعان الجمالي يصارع العفريت قمقام، وجمصة البلطي يصارع عفريتًا آخر هو سنجام. وفي هذه الرواية يستبصر نجيب محفوظ أيضًا بحدوث حالات الاغتيال والقتل القائم باسم الدين، عندما قتل جمصة البلطي (كبير الشرطة) خليل الهمذاني (الحاكم)، فجمصة البلطي الذي نفَّذ القتل بعد مقابلة مع الشيخ عبد الله البلخي: «كلَّا يهمني أمر واحد. فسأله بلهفة: ما هو يا مولاي؟ أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده. فقال بحيرة: لذلك أحتاج الرأي. فقال الشيخ بهدوء حازم: الحكاية حكايتك وحدك، والقرار قرارك وحدك.» وفي الرواية تحذير من الجماعات السرية التي تظن أنها تخدم الدين، وقد صاغ نجيب محفوظ ذلك في جوٍّ أسطوري خرافي، وكأنه يريد أن يقول إن ما سيحدث من صنع العفاريت والشياطين. وبدورنا نتساءل؛ هل ما تنبَّأ به نجيب محفوظ قد حدث؟ ولعل المتابع لأحداث العنف والإرهاب في مصر والعالم منذ تاريخ كتابة الرواية وحتى الآن، يؤكد أننا نعيش في عالم الأشباح والعفاريت. لقد صدقت صرخة نجيب محفوظ للتحذير من المصير المشئوم إذا سادت العفاريت العالم. ثمة ملاحظة ختامية نعرض فيها للفكرة الرئيسية التي هدف إليها نجيب محفوظ؛ وهي الحكم والحب والدين ومصر، أربعة أعمدة تقوم عليها الحياة، وليس غريبًا إذن أن يبدأ روايته بثلاث شخصيات؛ هي شهريار (الحكم)، وشهرزاد (الحب)، والشيخ (الدين)، و«مصر» معبرًا عنها بمقهى الأمراء.[٣]

وحول الأسطورة في رواية «الطريق» يتضح أن بسيمة أمَّ صابر هي إيزيس، المردِّدة: «أنا ما كان، وما هو كائن، وما سيكون، وما إنسان بقادر على رفع بُرقعي.» بسيمة هي الأمُّ العتيقة المتسلِّطة التي لا تترك للابن فضاءً للشوق، ولا تترك للأب مجالًا لكي يحدَّ من سلطتها. ويقوم بإخصاء رمزيٍّ للابن، بل وللأمِّ أيضًا، ولذلك اشتُقَّ اسم صابر من الصبر (الأسر)، وكان صابر أسير أمِّه وأسير اسمه: «كان صابر حبيسًا داخل فضاء بسيمة عمران الأسطوريِّ.» وتقول: «إن بسيمة وكريمة من سلالة آلهات الموت والجنس، أمازونيَّات يقتلن الذكور بعد مضاجعتهن، بل ويقتلن مواليدهن من الذكور.» بسيمة لم تقتل ابنها واقعيًّا، بل قتلته يوم اتخذته قمرًا معبودًا لا يحتاج ولا يفتقر، ألم يقل نجيب

[٣] نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة وليلة، ١٩٧٩م.

محفوظ إنها قالت لابنها: «أي أب في الدنيا كان يمكن أن يهيئ لك من أسباب السعادة بعض ما هيَّأت لك؟» وبسيمة قتلت أبا ابنها بأن غيَّبته وغيَّبت اسمه، ألم يقل صابر في نفسه عن بسيمة: «ثم أحيت أباك لتحرمك نعمة اليأس.» التي أحيت الأب قُبيل موتها هي التي قتلته عند ولادة الابن، بل قبلها. ثم تقول الكاتبة عن صابر: «إنه يوسف الجميل، صورة أبيه البهيَّة، الساقط في ظلمة الجُب، والذي ربما يتحقق ميلاده الجديد عبر غوصه في عمق هذه الظلمة.» النبي يوسف تركه أبوه، فأخذه إخوته إلى الجُب، ثم عاد إليه الأب والتقى به بعد رحلة سعي طويلة. وصابر متروك، تركه أبوه، إلا أنه لم يَعُد إليه. أحلام الأنبياء كانت نبوءات متحققة، أما حلم صابر في زمن نهاية النبوءات، فكان عين الواقع: «ما كان ممكنًا، أي لقاؤه بالأب لم يكن، وما كان بإمكانه أن يكون؛ لأن الأب أرادته الأم بسيمة أن يكون منكِرًا لأبوَّته، وهذا ما تحقَّق في الحلم، دون أن يكون الحلم نبوءة.»[٤]

كما تتَّضح أيضًا جدلية النص الذي يصوِّر المصير الإنساني إذا لم تتكامل عناصر البناء الرمزي؛ فالبطل صابر يشكِّل الصيغة المثالية أو الدرامية لارتهان الاستعارة الأبوية التي تنقل الطفل من مستوى العلاقة المباشرة بالأم والعلاقة الخيالية بالأنا الشبيهة، إلى مستوى العلاقة الرمزية التي تؤسس إنسانية الإنسان، وتدفعه إلى العالم الاجتماعي في إطار شبكة من العلاقات الرمزية المتبادلة، حيث يدخل الأب كوسيط حازم أو مانع عبر طريقين؛ فهو يحرم الطفل من موضوع رغبته وهو الأم، ويحرم الأم من موضوع رغبتها وهو الطفل. وتنمو لدى الطفل الأسس العقلية للبناء الرمزي، ويتصادم مع قانون الأب، ويؤدي هذا التصادم إلى اهتزاز وضع الأم بالنسبة للطفل، ويهتز وضع الطفل بالنسبة للأب أو القانون، مما يتيح له الدخول إلى مرحلة أخرى حيث يتوحَّد بالأب في الموقف الأوديبي.[٥]

(١) من الواقعة إلى الرواية

اللص والكلاب رواية مستوحاة من واقعة حقيقية بطلها «محمود أمين سليمان»، الذي شغل الرأي العام لعدة شهور في أوائل عام ١٩٦٠م، وقد لوحظ اهتمام الناس بهذا

[٤] هالة فؤاد: طريق نجيب محفوظ بين الأسطورة والتصوف، القاهرة، دار العين، ٢٠٠٦م.

[٥] عبد الله عسكر: غياب الأب الرمزي، التحليل النفسي لرواية الطريق، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م.

المجرم، وعطف الكثيرون عليه، فقد خرج «محمود أمين سليمان» عن القانون لينتقم من زوجته السابقة ومحاميه؛ لأنهما خاناه وانتهكا شرفه وحرماه من ماله وطفلته، وكان هذا سببًا مهمًّا من أسباب تعاطف الناس معه، ولتحقيق انتقامه ارتكب العديد من الجرائم في حق الشرطة وبعض أفراد المجتمع، ويوم مصرعه كان قرار تأميم الصحافة عندما نشرت الصحف خبر وفاته قبل نشر خبر زيارة جمال عبد الناصر لباكستان، وجاء الخبر على هذا النحو «مصرع السفاح عبد الناصر في باكستان». وبهذا العنوان زفَّت صحيفة الأخبار للشعب المصري نبأ مقتل السفاح محمود أمين سليمان، والذي تزامن مع خبر زيارة جمال عبد الناصر لباكستان. ويقال إن مخرج الصفحة نسي ببساطة أن يضع خطًّا فاصلًا بين الخبرين، ربما سهوًا، وربما عجلة، والمقربون من عبد الناصر أخبروه بأن أنباء السفاح أصبحت أهم من رئيس الدولة. ولم يكن قتله أمرًا سهلًا؛ فقد تم حصاره لمدة ٧٥ دقيقة، ومات بعد أن اخترق جسده ١٧ طلقة. ولم يستطِع أي فرد الحصول على تصريحات منه سوى كلمات قليلة قالها قبل أن يلفظ أنفاسه. بهذا الشكل الكوميدي انتهت مأساة محمود أمين سليمان في الواقع، لكنها بدأت تنضج في عقل عبقري الأدب «نجيب محفوظ»؛ لتخرج لنا في شكل رواية خالدة اسمها «اللص والكلاب».

(٢) قراءات سابقة لرواية اللص والكلاب

كتب كثير من النقاد عن رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، ولكن أحدًا منهم لم يتناول المؤثرات الأسطورية، وبخاصة أسطورة أوديب على عقل نجيب محفوظ حين كتب روايته اللص والكلاب، في أعقاب وقوع حادثة شهيرة في المجتمع المصري في الأعوام التي سبقت كتابة روايته. ومن هنا فإن موضوع دراستنا الحالية ينصبُّ — وبشكل أساسي — على كيف يصنع المجتمع قاتلًا وسارقًا؟ وهذا واحد من الأمراض النفسية الاجتماعية التي يتعدَّى أثرها من الفرد إلى الآخر وهو المجتمع، وبيان أوجه التشابه وليس المطابقة بين رواية اللص والكلاب والواقعة (حادثة مقتل السفاح محمود سليمان) وأسطورة الملك أوديب، من حيث دور القدر في تحديد المصير المترتِّب على السعي للمعرفة الذي قاد كلًّا من البطلين (سعيد مهران وأوديب) لمصيره، وخصائص شخصية كل من سعيد مهران ومحمود سليمان وأوديب، وشخصية الشيخ علي الجنيدي والكاهن ترياسيس، ودلالات عنوان الرواية والأسماء والمسدس.

ولسوف نلاحظ أن نجيب محفوظ قد حاول صنع «أوديب مصري» هو سعيد مهران من شخصية وحكاية السفاح محمود أمين سليمان، وفي الوقت نفسه لم يكن متعاطفًا معه على الإطلاق. ولقد استعان في ذلك بتقنية المونولوج Monolog الداخلي، وهذا ييسر للباحث السيكولوجي مهمته؛ فهو يتناول الرواية على أنها تداعي طليق Free Association من شخص أشبه بجلسة التحليل النفسي، ومن خلال هذا التداعي تتحدَّد الأفعال النفسية التي تُحدِّد ملامح البطل الأساسية، وفي هذه الرواية يسهل استخراج المعطيات اللاشعورية.[٦]

وكان من الظواهر اللافتة للانتباه في هذه الرواية لجوء الكاتب إلى ما يسمَّى بتيار الوعي أو تيار الشعور، من خلال المونولوج الداخلي لتسليط مزيد من الأضواء على عمله الروائي، وذلك عن طريق تصوير الحالة أو الكيان النفسي للبطل ومواقفه الخاصة من الأحداث. بل ظهر سعيد في كثير من المواضع يكلِّم نفسه، بل يتكلَّم بمفرده في مناجاة للنفس تكشف عمَّا يعتمل في الذات من صراعات وأفكار جرَّاء الخوف والإحباط والتشتت والقلق الذي أصبح يسيطر عليه، فقد وجد سعيد مهران نفسه أكثر من مرة وحيدًا، سجين الذات المتصارعة مع رغباته، وكان من الطبيعي أن تَحضره الكثير من الذكريات أو المواقف، والتي على ضوئها كخلفية متداعية يحدد مواقفه وقراراته وسلوكاته، والتي يجدها تتوزع بين الرغبة والخوف.

فنجيب محفوظ استغل الدوافع والنوازع المترسبة في نفسه من أجل تحديد الأسباب التي تحرِّك توجهاته، وبالتالي فالرواية كانت تسعى إلى تقديم صورة عن القيم المتصارعة في المجتمع المصري، وبخاصة بعد وضوح الديكتاتورية في ممارسات رجال الثورة مع الثقافة والفكر والمجتمع. وفي نفس الوقت حاول أن يقدمها مقرونةً بكثير من التركيز والتدقيق في الواقع الإنساني في لحظات الحكي، عبر تصوير العمق النفسي الذي يكمن وراء موقف الذات.

[٦] المونولوج في اللغة هو المناجاة، وفي علم النفس هو حديث المرء مع نفسه، وأسلوب يستفاد منه في العلاج المعرفي السلوكي. وتشير الكلمة أيضًا إلى الحديث الداخلي Inner Speech، أو حديث الذات في محاولة لتغييرها (راجع في هذا المصطلح كلًّا من: إلياس أنطون وإدوارد إلياس: قاموس إلياس العصري، ط٢٣، القاهرة، مطبعة دار العالم العربي، ١٩٧٩م؛ وعبد الستار إبراهيم وآخرون: العلاج السلوكي لاضطرابات الأطفال، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٨٠، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، ١٩٩٣م؛ ومحمد محروس الشناوي: نظريات الإرشاد والعلاج النفسي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ب. ت).

وهكذا نجد أن نجيب محفوظ قد حاول أن يتجاوز حدود التقليدية في كتابة الرواية، وأن يفتح آفاقًا جديدةً من التجريب والتحديث، خاصةً في آليات السرد واستخدام تقنيات الاتجاه النفسي المتكئ على تيار الشعور، تاركًا الأمر بعد ذلك للقارئ لكي يستنتج ما يريد من خلال تجربته كقارئ.

واستناد نجيب محفوظ على الأسطورة يبرره أن الأسطورة تشير إلى وقائع بشرية صيغت على نحو مميز، لتشير إلى الصراع البشري بين الإنسان والطبيعة، والإنسان والآخر، والإنسان وذاته. أو هي الإجابات الإبداعية على سؤال طرحته الطبيعة، طبيعة الذات المنغلقة المتناقضة، وطبيعة الطبيعة المجهولة. كما أن علماء التحليل النفسي نظروا للأسطورة على نحو مغاير؛ فاعتبروها بمثابة البقايا المشوهة لتخيلات ورغبات أمم سابقة، وأنها أحلام البشرية الحديثة التي امتدَّت قرونًا طويلة، ولذا فهي حلم جماعي للناس في كل مكان.[٧]

وفي دراسة تحمل عنوان «سيكولوجية الآخر عند نجيب محفوظ في رواية اللص والكلاب» يتأكَّد أن الآخر وهو «رءوف علوان» قد شكَّل الأنا وهو «سعيد مهران»، وأن سعيد مهران تمرَّد على الآخر وظل متمسكًا بقيمه التي تعلمها من رءوف علوان؛ وهي «التمرد والثورة»، في الوقت الذي خان رءوف علوان قضيته وتحول إلى صفوف الكلاب الذين يجب عقابهم. وهناك آخر يشترك مع رءوف علوان وهو عليش سدرة ونبوية، ونور وسناء والشيخ علي الجنيدي، وهذه هي الدراسة النفسية الوحيدة التي وضعت تفسيرًا يعتمد على العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر من منظور نفسي وفلسفي.[٨]

أمَّا فيما يتعلق بالدراسات الأدبية فهي كثيرة، وكلها تسير في اتجاه واحد تقريبًا، وسنعرض لأبرزها؛ أولًا، تقول لطيفة الزيات: «كان من السمات التي استرعت انتباهي إبان ظهور الرواية، النسيج الذي نتلقَّى بمقتضاه الحديث من وعي الشخصية مباشرة، والذي تتصالح بمقتضاه الحقيقة الداخلية مع الحقيقة الخارجية، وهذا اللون من البناء يبدأ بلحظة أشبه ما تكون بلحظة الميلاد، وهي لحظة خروج الشخصية من السجن

---

[٧] عبد الله عسكر: الأوديبية بين الأسطورة والتحليل النفسي، دراسة تحليلية ثقافية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م.

[٨] أحمد خيري حافظ: سيكولوجية الآخر عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لرواية اللص والكلاب؛ في قضايا عربية في علم النفس المعاصر، ب. د، ب. ت.

الذي يرمز غالبًا إلى الرحم، وينتهي بلحظة الموت. ويضم ما بين البداية والنهاية رحلة الشخصية وهي تتعرَّف على الحقائق الأساسية في الحياة، على الصعيدَين الميتافيزيقي والاجتماعي.»[٩]

وطرح صبري حافظ رؤياه فجسَّد لنا ملامح شخصية سعيد مهران وغيره من شخصيات الرواية فيقول: «يواجهنا نجيب محفوظ دفعةً واحدةً بسعيد مهران بطل قصته وهو في قمة أزمته، بعد أن فقد أربعة أعوام في السجن غدرًا، وفقد زوجته وكُتبه، وأنكرته ابنته، ليصبح سعيد مهران وثيقة احتجاج ضد الظلم والضياع والظروف القاتلة. وداخل هذا الإطار المأساوي يتحوَّل سعيد مهران إلى دونكيشوت الذي تطيش كل محاولاته لتأديب الكلاب، وبهذا أصبح سعيد مهران وحيدًا برغم تأييد الملايين له، ويبقى وحده ليمثِّل إرادة التحدي الكبرى التي أخذت تنكشف بذاتها أمام عالم الغدر والخيانة والضياع، ولكنه رغم وحدته عظيم بكل معنى الكلمة، ولكنها عظمة مُكَلَّلة بالسواد.»[١٠]

ويقول جميل حمداوي: «سعيد مهران في رواية «اللص والكلاب» شخصية متأزِّمة تعيش مأزقًا مصيريًّا، إنها تذكِّرنا بالبطل الذي يحمل قيمًا أصيلةً يحاول أن يغرسها في المجتمع الذي يعيش فيه، إلا أنه يصاب بالخيبة والفشل عندما يحتك بواقعه المُنحطِّ الذي تسوده القيم الزائفة والوساطة. ولم يستطِع تغيير واقعه على الرغم من محاولاته الخاطئة التي كانت تصيب الأبرياء فقط دون أعدائه. إن سعيد مهران لم يستطِع أن ينجز الأفكار والمبادئ التي كان يؤمن بها، والتي تعلَّمها من رءوف علوان؛ لأن الواقع كان مهترئًا تسوده السلبية، كما أن هذا الواقع الذي يحاول أن يفجر فيه سعيد مهران أفعاله هو واقع غير مكتمل وغير منجز، تعبث به أيدي الإجرام والخيانة والغدر. يصوِّر نجيب محفوظ شخصيته الأساسية في الرواية باعتبارها شخصيةً مأساويةً على عتبة القرار الأخير في لحظة الأزمة، وفي لحظة انعطاف فعلها نحو اللاجدوى، واللافعل، أو نحو فعل غير منجز، وغير محسوب.»[١١]

[٩] لطيفة الزيات: نجيب محفوظ الصورة والمثال، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م.

[١٠] اعتمدنا في عرض دراسة صبري حافظ على ما ذكره أحمد خيري حافظ: مرجع سابق، ب. د، ب. ت.

[١١] جميل حمداوي: العبث الوجودي في رواية اللص والكلاب، لنجيب محفوظ، موقع http://www ..jamilhamdaoui.net

(٣) محمود أمين سليمان (الواقعة)

في يوليو عام ١٩٦٠م يكتب علي حسن فهمي في المجلة الجنائية القومية حول قضية محمود أمين سليمان قائلًا: «كان محمود دائم المشاكسة مع زملائه؛ فيفرض عليهم الإتاوات قسرًا، كما كان مبرَّزًا بين زملائه في الدراسة، وذا دور قيادي بين رفاقه في اللعب، وكان يسكن في أحد الأحياء القريبة من معسكرات جنود الاحتلال وقت ذاك، وشجَّع ذلك الصبية ومن بينهم محمود على ارتكاب بعض السرقات التافهة في بادئ الأمر من تلك المعسكرات، إلا أن ميدان تلك السرقات اتسع فشمل أيضًا منازل وقصور الجيران أنفسهم ومعظمهم من علية القوم ومن ذوي السلطان والنفوذ. وحدث أن تم القبض عليه بعد سرقة حديقة أحد الجيران، وتعدَّدت السرقات وكانت الأم تبالغ في عقابه. وما إن اشتد عوده حتى برع في أعمال البلطجة والسرقة، وقد جمع مالًا من هذه السرقات، ودخل السجن وخرج منه وعاد إلى السرقة من جديد؛ فصدر الحكم عليه بالسجن لمدة أربع سنوات، وخرج منه وكان ذلك في أوائل عام ١٩٥٦م، وأخذ يمارس السرقة من جديد إلى أن ضُبِط متلبسًا بالسرقة من منزل مطربة مشهورة، وحاول أن ينفي عن نفسه التهمة بادعاء أنه على علاقة بإحدى الخادمات بمنزل تلك المطربة، وتعرَّف على «بائعة هوًى» وتزوج منها، وتعرَّف بعد ذلك بفتاة وتزوَّجها. وأثناء واحدة من قضاياه اتفق مع محامٍ للدفاع عنه، وبدأ يشك في سلوك الزوجة والمحامي معًا، ودخل السجن وهرب منه وقد أبلغ عنه أحد أقارب الزوجة، وتسلَّط الشك عليه في سلوك الزوجة الخائنة والمحامي الذي يدافع عنه، وهنا صمَّم على الانتقام منهما، وهرب من السجن وحاول قتل المحامي، وحاول قتل صديق المحامي (يعمل مهندسًا)، فأطلق الرصاص عليه فأصاب فخذه بجراح، وهاجم منزل أسرة زوجته التي تقيم فيه واستطاع أن يغافل رجال الشرطة المنبثِّين حول المنزل، وتسلَّل إليه، وأطلق الرصاص من فتحة بباب الشقة قاصدًا إصابة زوجته، إلَّا أن الرصاص لم يصِبها وأصاب ابنة شقيقها الطفلة الصغيرة. وزاد نشاط الشرطة للإيقاع به، إلا أنه كان واسع الحيلة، بارع التنكر، وساعده على هذا بعض أقاربه الذين أخفَوه في مساكنهم، وهاجمته قوات الشرطة مرارًا، وأصابته في ساقه بطلقات الرصاص، واستطاع في كل مرة أن يهرب مستغلًّا في ذلك سرعته وذكاءه، إلا أن السلطات استطاعت إحكام الحلقة عليه؛ فاضطُر إلى الاختباء بمغارة في تلال المقطم بناحية حلوان، ويبدو أنه كان يعلم أن

مقاومته غير مجدية، وأن مصيره محتوم؛ فأطلق على نفسه بضع رصاصات كانت كفيلةً بالقضاء عليه.»[١٢]

(٤) أوديب (الأسطورة)

تعد أسطورة «الملك أوديب» للمسرحي الإغريقي سوفوكليس تحفةً فريدةً في الأدب العالمي، وربما تكون أهم مسرحية وصلت إلينا من التراجيديات الإغريقية. وصفها أرسطو بأنها بلغت حد الكمال، وكانت قد عُرضت أول مرة عام ٤٢٥ قبل الميلاد. وتروي هذه المأساة أن كاهنًا أخبر «لايوس» ملك طيبة، وزوجته «جوكاستا» أنه إذا وُلِد لهما ولد فسيقتل أباه ويتزوَّج أمه، وعندما وُلِد الابن (أوديب) قررت أمه جوكاستا أن تفر من المصير الذي تنبَّأ به الكاهن بأن تقتل الطفل وتقوم بتسليمه (أوديب) إلى أحد الرعاة، الذي كان عليه أن يترك الطفل في الغابة بقدمين موثوقتين بحيث يموت أو تأكله الوحوش. على أن الراعي أخذته الشفقة بالطفل وقام بتسليمه إلى رجل يعمل في خدمة ملك مدينة كورينث، وهذا الرجل بدوره يأخذ الطفل إلى سيده الذي لا ينجب، ويتربى أوديب أميرًا صغيرًا في كنف ملك كورينث دون أن يعلم أنه ليس الابن الحقيقي لهذا الملك. ويخبره كاهن دلفي أن قدره أن يقتل أباه ويتزوَّج أمه، فيعزم أوديب على أن يهرب من هذا القدر بألَّا يعود أبدًا إلى أبويه اللذين ربياه صغيرًا. بينما هو عائد من دلفي يدخل في صراع عنيف مع عجوز متغطرس على ظهر مركبة، ويفلت من زمام نفسه فيقتل هذا الرجل دون أن يعرف أنه قتل أباه ملك طيبة. وتقوده خطاه إلى طيبة وهناك كان السفنكس (أبو الهول) يفترس شباب وشابات المدينة، ولن يكف عن ذلك إلا إذا وجد شخصًا يعرف الإجابة عن اللغز الذي يطرحه وهو «ما الشيء الذي يسير أولًا على أربع في الصباح، ثم على اثنتين عند الظهر، وعلى ثلاث عند الغروب؟» وقد وعد شعب طيبة بأنهم سينصِّبون من يستطيع حل اللغز وإنقاذ المدينة من الوحش ملكًا ويزوِّجونه بأرملة الملك. ويغامر أوديب ويجد الجواب عن اللغز «إنه الإنسان»، ويلقي أبو الهول نفسه في البحر، وتتخلَّص طيبة من الكارثة، ويصبح أوديب ملكًا ويتزوَّج جوكاستا التي لم يكن يعرف أنها أمه. وبعد أن

[١٢] علي حسن فهمي: قضية محمود أمين سليمان، المجلة الجنائية القومية، القاهرة، يصدرها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، المجلد الثالث، العدد الثاني، يوليو ١٩٦٠م.

حكم أوديب زمنًا طويلًا بسلام تصاب المدينة بوباء الطاعون، ويذهب ضحيَّته كثير من سكان طيبة، ويكلِّف أوديب أخا زوجته (كريون) بالتوجُّه إلى المعبد لمعرفة نبوءة الإله أبولو. ويبلغ الملكَ أوديب أن الكارثة ستستمر إلى أن يُقبض على قاتل الملك السابق ويقدَّم للمحاكمة؛ ويعلن أوديب أنه لن يهدأ له بال حتى يقبض على القاتل الشرير ويعاقبه، غير مدرك أنه هو القاتل نفسه. ويطالب العراف ترياسيس بأن يكشف عمَّا يعرفه من أمر ما تواجهه المدينة؛ فيرفض العراف ويستشيط أوديب غضبًا، ويتَّهم العراف بأنه متآمر مع كريون لإزالته من الحكم. ويعلن ترياسيس أن أوديب سيصاب بالهلع عندما يكتشف حقيقة أبيه وزوجته. وتحاول جوكاستا زوجة أوديب أن تخفِّف عن زوجها بأن تقول له إن النبوءات لا أساس لها، وتقص عليه أن نبوءةً ظهرت في الماضي البعيد بأن ابنها سيقتل أباه ويتزوَّجها، وقالت إنها صرفت هذا الابن بأن طلبت من أحد الخدم القضاء عليه منعًا لتحقق النبوءة، وتحاول طمأنته بأن النبوءة لم يتحقق منها شيء، ولا تدرك جوكاستا أنها فتحت بذلك بابًا للحقيقة الرهيبة. ويكشف العراف (الكاهن) ترياسيس أن الطاعون عقاب الآلهة على الإثم المزدوج الذي اقترفه أوديب وهو قتل الأب والزواج من الأم، ويعرف أوديب من الكاهن الحقيقة فيذهب ويعترف لأمه بذلك؛ فتقتل نفسها ويقوم هو بفقء عينيه ويصبح أعمى.[١٣]

وتنطوي المسرحية على العديد من الأفكار والقضايا الفكرية والفلسفية؛ فهي تبحث في الأخطار التي يواجهها المرء في رحلته الطويلة على طريق البحث عن الذات، وتبحث في مشاعر الذنب، وتكشف عن طبيعة القدر، وتدرس العلاقة بين الفرد وقدره. فحرص أوديب على البحث عن الذات وثقته التي لا تعرف الحدود بنفسه وسرعة غضبه — وكلها خصائص تتميز بها شخصيته — هي السبب وراء المواجهة مع قدره، وهي الحافز في تحقُّق النبوءات.

يوحِّد فرويد بين هيكل الأسطورة والعمل الأدبي، ويترتَّب على ذلك أنه يرى أن المحتوى العميق لأسطورة أوديب ولعقدة أوديب وللمسرحية لا يتعدَّى خرق المحارم (قتل الأب – الزواج بالأم)، ولكن خلافًا لما يصفه فرويد نجد أن المعنى الخفي (القتل – الزواج) بدلًا من أن يكون مستترًا يُعرَض أمام أعيننا طوال المسرحية، ويتم فيها (المسرحية)

[١٣] سوفوكليس: أوديب ملكًا، أنتيجونا، إلكترا، ترجمة طه حسين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.

الكشف عن رغباتنا الدفينة. وقد عارض «فريزر» هذا التصوُّر الفرويدي؛ إذ رأى أن الصراع لا يتمثَّل في الغيرة الجنسية التي يعاني منها الابن — والتي استشفَّها فرويد من نص سوفوكليس ذاته: «أما أنت فلا تخَف من فكرة الاقتران بأمك؛ فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم في أحلام الليل. ومن ازدرى هذا الخوف الذي يصدر عن الوهم؛ كان خليقًا أن يحتمل الحياة في كثير من اليسر.» — بل يتمثَّل في صراع الأجيال وفي رغبة الابن البالغ في أن يتخلص من وصايا الأب الكهل. أما «جيرار» فإنه لا يقنع بتفسير «فريزر»، ويذهب في فحصه للأمر إلى التشابه اللافت الذي يلاحَظ في معظم الأساطير التي تحكي عن نشأة جماعة إنسانية؛ ذلك أن الوظيفة الاجتماعية ترتكز دائمًا على جريمة قتل مبدئية، وما من جماعة تفلت من هذا الشرط الأساسي، ومعنى هذا أن هناك بُعدًا دمويًّا في تكوين الإنسان. وأن أول عمل إنساني يجب أن يقوم به هو طرح هذا العنف خارجه، وهنا يظهر الاعتراف — من خلال الأسطورة — بوجود قوًى مظلمة داخل الإنسان، تسعى إلى تدميره، كما لو أنها ضريبة طبيعية في الوجود.[١٤]

(٥) سعيد مهران (الرواية)

تدور أحداث الرواية عند خروج اللص سعيد مهران إلى الحرية بعد أن قضى في السجن أربع سنوات ثم يُفرَج عنه، وقد سُجن بتهمة السرقة؛ فلقد كان لصًّا ماهرًا، ولكن كما يبدو أن الخيانة كانت تملكه بعد خروجه من السجن وسبَّبت الكثير من الكوارث والمشاكل له. ويتوجَّه سعيد مهران إلى زوجته الخائنة التي انتظرت دخول زوجها سعيد مهران السجن لتخونه وتتزوَّج شخصًا آخرَ، وتطالب سعيد مهران بالطلاق. وعندما طالب سعيد مهران بابنته، فلم يكن هناك غير أن ينتظر إجابة ابنته مع من ستعيش ومن ستختار؛ وكان خيار الابنة أمها. وهنا تبدأ الأزمات لديه مما أدَّى إلى قراره بأن يتوجَّه إلى الشيخ علي الجنيدي، مستذكرًا والده. فيلبث هناك فترةً وجيزةً من الزمن. ومن هنا يبدأ مشوار الألف ميل باحثًا عن أحد أصدقائه القدماء، وكله أمل بأن يمد له يد العون والمساعدة. فيذهب إلى رءوف علوان الذي كان محررًا في الجريدة، ويذهب إلى الجريدة مقر عمل

[١٤] هدى وصفي: المشروع الفكري وأسطورة أوديب، قراءة في فكر طه حسين، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٨٣م.

رءوف علوان، فيجد أن له حشمًا، ومكتبًا، وسكرتارية، وقد كان مدافعًا مضحيًّا من أجل سعيد مهران. وعندما لا يتمكن سعيد من مقابلة صديقه رءوف علوان في عمله؛ يذهب ويبحث عن بيته فيجده قصرًا كبيرًا، وتخرج من ساحة البيت سيارة فخمة، فينادي سعيد على رءوف؛ فيسمعه ويوقف السيارة ويستضيفه، غير أن سعيد يرى تعبير وجه رءوف بأنه لا يرغب بمقابلته لأنه أصبح من الفئة العليا (نلاحظ اسم علوان من العُلُو).

وبدأ سعيد مهران يغرق نفسه بالتعب الشديد بالتخطيط للانتقام، فتدخل لوحة جديدة من الأشخاص المكونة من طرزان ونور، والأول يُهدي سعيد مسدسًا بعد أن طلبه منه لتصفية الحساب؛ فيبدأ سعيد بجرائمه من جديد؛ فيتسلَّل أولًا إلى بيت خائنته ليحاول قتلها وقتل زوجها، وقد عفا عن زوجته بفضل ابنته لا غير، ولكنه لا يتردَّد بقتل زوجها ويهدِّد المرأة التي صرخت (نبوية) بأن دورها هو الآتي.

ولكن يتبيَّن له بعد ذلك بأنه قتل البريء الأول في رحلة الانتقام هذه واسمه شعبان حسين؛ فقد انتقلت مطلقته وأبوها وزوجها من البيت إلى مكان آخر، وكل هذا عرفه من الصحف — نلاحظ اسم الصحيفة «أبو الهول» — فلقد كان سعيد رجلًا مثقفًا. أمَّا عملية الانتقام من رءوف علوان فقد باءت المحاولة الأولى بالفشل عندما حاول السطو على قصره؛ فقبض علوان على سعيد وعفا عنه. وأيضًا محاولته الثانية انتهت بالفشل عندما حاول اغتياله وقتله، ولكنه يكتشف من الصحيفة أيضًا أنه قتل رجلًا آخر بريئًا غير رءوف (وها هو يقتل الرجل البريء الثاني وهو البواب).

وقعت هذه الحادثة في وقت إقامته مع نور وتعلُّقها به، فهي تحبه منذ زمن بعيد ولكنه أهملها، وقد تحقَّق اللقاء معها عند طرزان الذي يمثِّل ملجأ الصعاليك. وتستمر محاولات الاغتيال الملحِّ بشتى أنواعها ولكنها تنتهي بالفشل. وفي نهاية الرواية يحاول الوصول إلى بيت نور بعد أن تركت المقام فيه، وهنا يظن بأن نور قد عادت إلى بيتها بعد أن رأى النور من شرفتها. وتنتهي عملية اغتياله بقتل رجل بريء آخر ساكن جديد في شقة نور، وهذا القتل ليس له دافع، ولكنه البريء الثالث. وتنتهي الرواية باستسلام سعيد مهران بعد أن تمت الإحاطة به من الشرطة، وقد بدأ بالصراخ: «نور»؛ فلقد ظن أنها موجودة في البيت ولكن دون أمل.[١٥]

---

[١٥] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

(٦) التشابه بين محمود سليمان وسعيد مهران

تذهب فاطمة موسى إلى: «أن اللصين يشتركان في الضجة التي أثارها كل منهما، وإن كان نجيب محفوظ لم يركِّز أضواءه على الضجة، بل اقتصر على تصويرها من خلال أثرها على اللص نفسه؛ إذ ملأته بغرور لا يخلو من شعور بالمرارة. وكلا اللصين زلَّت قدمه قبل النهاية؛ فأُنسي جزءًا من ملابسه مكَّن منه أنوف الكلاب، وإن كان سعيد لقي حتفه لا في كهف في الجبل بل في القبور التي تقف دومًا على مرمى بصره لتذكره أن الجميع مآلهم إليها؛ الفريسة ومطاردها، ومن قُتل ظلمًا ومن قُتل عدلًا، كلهم سائرون إلى القبر حتمًا.»[١٦]

ولكن رؤيتنا تذهب إلى أن القبر والكهف يشتركان في دلالة رمزية واحدة؛ هي المأوى والسكن للحماية من الأضرار. فالإنسان القديم سكن الكهوف ومنها تطورت فكرة البيوت، وكذلك القبر يسكنه الجسد بعد الموت ليتحقق له الأمان والحماية والستر، وفي دلالتهما العميقة عودة لرحم الأم حيث الحماية والأمان المطلق؛ فالأرض هي أم الإنسان وإليها يعود ليذوب ويتحلَّل ويستقر فيها.

(٧) دلالة عنوان الرواية

يقدم عنوان «اللص والكلاب» إمكانيات غنيةً بالتساؤلات حول الدلالات والإيحاءات التي يمكن أن يحيل عليها التركيب الاسمي بمفردتيه «اللص» و«الكلاب». ولعل أوَّل تساؤل يستثير القارئ؛ علاقة عطف الجمع الواوي في الجملة بين اسمين، أحدهما مرتبط بالإنسان والآخر بالحيوان، مما يمكن أن يوهم بحقيقتهما المعجمية في ذهن المتلقي، فيجد نفسه أمام فرضية للقراءة محدودة الأفق في ضوء ما يحيل عليه المكوِّنان، من منطلق تصوُّر اشتغال الرواية على حدث أو أحداث واقعية وثيقة الصلة بعالم السرقة والمطاردة. وقد يجد نفس القارئ حاجةً لاستعراض ما يتصل باللص من صفات لها علاقة بالجريمة، دون نفي إمكانية التفكير في الظروف الواردة، كأسباب للفعل في الواقع، على اعتبار أن اللص في النهاية قد لا يكون دائمًا موضع إدانة، إن كانت ثمة دوافع موضوعية كالحاجة والضرورة في مجتمع يدفع إلى جنحة اللصوصية تحت الإكراه، خاصةً وأن اللص بصيغة

---

[١٦] فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطوُّر الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

المفرد قد يصدر في فعله عن موقف شخصي يعكس ذاته، دون صيغة الجمع التي يمكن أن توحي بالعمل المنظَّم ذي الطبيعة الاحترافية. وبنفس التأمُّل في دلالة المكون الثاني من العنوان «الكلاب»، يمكن أن يستحضر ما يتصل بهذا الحيوان الصديق التاريخي للإنسان، من صفات الوفاء والصدق في الملازمة، لدرجة التضحية من أجل صاحبه في مواجهة ما يتهدَّده ماديًّا من طرف الغير، لينتهي إلى حاجته لقراءة المتن الروائي، كي يحدد للمكوِّنين دلالتهما المقصودة في رؤية الكاتب، في ضوء ما راهن عليه بتأليفه للرواية.[١٧]

(٨) دلالة أسماء الشخصيات

على افتراض وجود نية مسبقة في اختيارها، فيمكن رصدها من خلال نماذج موحية بدلالات متصلة بالرواية، حتى لتكاد أن تبدو أقرب إلى التمثيل بالمطابقة أو بالمخالفة؛ فسعيد مهران لم يكن بشقه الأول سعيدًا، ولا كان بشقه الثاني موفقًا فيما سعى إلى التمهُّر فيه، بل ظل تعيسًا تتراكم عليه الأزمات، بقدر ما ظل فاشلًا بعجزه عن بلوغ أبسط رغباته في الانتقام، حين أخذ رصاصه يصيب الأبرياء دون الظلَمَة ممن انتهى إلى وصفهم بالكلاب. وكان لرءوف علوان شيء يمكن أن يتصل باسمه، وقد بلغ السمو المطلوب في علوان. أما الأسماء المفردة للأعلام في الرواية فبعضها متصل بمعانيها العامة، كطرزان والجنيدي وطاهرة؛ إذ تحيل في الرواية على الفتوَّة والصوفية والبراءة على الترتيب. بينما تقبل الأسماء الأخرى إمكانية الربط بينها وبين دلالاتها؛ فنور التي صاحبت سعيد مهران على امتداد تطوُّر الأحداث، ظلَّت تجسد النقطة المضيئة في حياته، إلى أن أغمض عينيه بين يديها، بالرغم من وضعيتها القاسية اجتماعيًّا كفتاة يحضنها الليل كي تجد ما تعيل به نفسها في النهار. ونبوية الزوجة الخائنة، لم تحمل من معنى النبوَّة في بُعدها الديني أي شيء، ربما كانت أقرب إلى النبو بمعنى الابتعاد والانفصال. ولا شك أن تلك الشخصيات كمكوِّن حيوي من مكونات النص السردي، لا يمكن أن تحيل على إيحاء أو معنًى خارج سياقها الروائي؛ لأن وجودها ضمن علاقات متشابكة، يطبعها الاتصال حينًا والانفصال حينًا آخر، وحده الكفيل بمنح تعدد القراءات التأويلية لرمزيتها، في ضوء تنامي الحركة

[١٧] فاطمة موسى: مرجع سابق، ١٩٩٩م.

الداخلية للنص، والتي ظلَّت محكومةً بالتجاذبات الثنائية على التناقض أو التكامل، بين مظاهر سلوكيات تلك القوى الفاعلة.[١٨]

(٩) الخروج من السجن والمدينة

سعيد مهران يعيش لحظة ميلاد منذ بداية الرواية؛ حين يخرج من السجن ليواجه العالم المضطرب الذي تسيطر عليه الفوضى: «مرةً أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يَجِد في انتظاره أحدًا. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويًا على الأسرار اليائسة. هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة، والعابرون والجالسون، والبيوت والدكاكين، ولا شفة تفتر عن ابتسامة. وهو واحد، خسر الكثير، حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعةً غدرًا، وسيقف عمَّا قريب أمام الجميع متحديًا. آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفِّر عن سحنتها الشائبة.»[١٩]

وفي أسطورة أوديب يخرج أوديب من المدينة التي تربى فيها ليواجه مصيره؛ فيقتل رجلًا وهو لا يعرف أن الرجل أبوه؛ ليكون قدره حين يسعى للمعرفة التي ستقوده بدورها إلى القدر المحتوم وهو النهاية. ففي الأسطورة: «قرَّر أوديب أن يترك المدينة ويذهب إلى مدينة تُدعى مدينة طيبة (مسقط رأسه)، وقبل دخوله للمدينة كان هناك جسر للمرور، وأثناء عبوره لذلك الجسر واجه موكب ملك طيبة (والده الحقيقي)، فطلب منه الحرس التنحي جانبًا ليعبر الملك، إلَّا أن الغرور الذي تربَّى عليه جعله يرفض ذلك؛ فقتل الملك والحرس، ولم يكن على معرفة بأنه قتل أباه.» وفي الرواية والأسطورة (سعيد مهران وأوديب) يخرجان وكأنهما يولدان من جديد، لتكون بداية كل منهما في البحث عن المصير ودور القدر فيه، هذا يخرج من السجن وذاك يخرج من المدينة.

وعندما نقرر أن نجيب محفوظ كان متأثرًا حال كتابته لهذه الرواية بأسطورة أوديب، لا نقصد بطبيعة الحال القول بأن الرواية نسخة من الأسطورة، ولا نسخة من

---

[١٨] محمد المهدي السقال: اللص والكلاب لنجيب محفوظ، قراءة أوَّلية، مجلة الفوانيس السينمائية، ٢٤ / ٤ / ٢٠٠٨م.

[١٩] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

الواقعة الحقيقية التي حدثت في المجتمع المصري، ولكن نقصد التشابه وليس المطابقة التامة؛ فصحيح أن هذا التشابه قد لا يكون مقصودًا من الشعور Consciousness لدى نجيب محفوظ ولكنه تأثر به في اللاشعور unconsciousness؛ وذلك لسيطرة تلك الأسطورة على الإنسان، وملامستها لجانب مهم من الشخصية الإنسانية؛ فكل طفل ذكر هو أوديب نفسه. ومن هنا نجد هذا الحضور الطاغي للأسطورة في حياة الناس كلما شاهدوها في السينما أو المسرح أو قرءوها، ونستدل على ذلك التشابه بموت والد سعيد مهران، وبعده موت أمه خلال فترة طفولته ومراهقته، وكذلك الحال في موت والد أوديب وبعده موت أمه. وجود شخصية الشيخ علي الجنيدي في الرواية، ووجود شخصية الكاهن ترياسيس في الأسطورة، ودور كل منهما في التنبؤ بالمصير. والصفات الشخصية لسعيد مهران من حيث الثقافة، والثقة المفرطة بالنفس، والسعي لمعرفة المجهول، كلها صفات اتصف بها أوديب أيضًا. كما أن الحديث في الرواية عن اللغز والمأساة في الأسطورة أيضًا كان متواترًا، كذلك النهاية لدى كل منهما بالغموض وعدم الموت؛ لأن سعيد مهران لم يقتل وكذلك أوديب لم يمت. الجريدة التي عمل بها رءوف علوان اسمها «أبو الهول»، وهذه كانت مصدر المعرفة لدى سعيد مهران في معرفة الأخبار وما يحاك ضده من مؤامرات يديرها بدقة رءوف علوان، واللغز الذي حلَّه أوديب بسبب معرفته كان يلقيه عليه الوحش السفنكس والذي يترجَم بـ «أبي الهول»، والذي بسبب ذلك الحل بدأت النهاية لأوديب. وكذلك الحال بعد متابعة سعيد مهران للجريدة؛ بدأت نار الانتقام تشتعل داخله بقوة دون تفكير أو عمل حسابات للموقف — وكأنه يسير نحو قدره — فكأن نهايته بدأت من خلال معرفته بأخباره التي تُكتب في جريدة «أبو الهول». وثمة مشابهة تتعلَّق بالأسماء؛ حيث يشير اسم أوديب إلى صاحب القدمين المتورمتين، وتذكر الأسطورة أن أوديب عندما كان طفلًا صغيرًا قام الراعي الذي أخذه من أمه (الملكة) بربط قدميه، وقد جعل ذلك الرباط القدمين تتورمان. ويشير اسم سعيد مهران إلى المهارة واللياقة، وها هو سعيد مهران يصف نفسه وكأنه يصف اسمه: «ولكني سأنقَضُّ في الوقت المناسب كالقَدر. استعِن بكل ما أوتيت من دهاء، ولْتكن ضربتك قويةً كصبرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة، ويطير في الهواء كالصقر، ويتسلَّق الجدران كالفأر، وينفُذ من الأبواب كالرصاص.»[٢٠]

[٢٠] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

وثمة تشابه أخير وإن كان رمزيًّا؛ وهو أن أوديب انتهت مأساته بأن فقأ عينيه وأصبح أعمى يتخبَّط في الطرقات، حتى بلغ الصحراء والجبل على غير هدًى. وسعيد مهران تنتهي حياته في الصحراء وعند القبور، كما أن سعيد مهران لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئيًّا كأبطال المآسي ومنهم أوديب، إنه يظن نفسه عصفورةً سادرةً ويأخذه الغرور فيقول: «قلبي لا يكذبني أبدًا.»[21] ولكن قلبه يكذبه، في الوقت الذي لم تُضلِّل فيه الغشاوة والزيف أعين أعدائه، وقد عرف الماكرون كيف يحتمون من بطشه تحت جناح القانون. وترتفع الغشاوة عن عينيه في لمحة قُبيل النهاية فيعرف نفسه حقًّا فيقول: «إنه بهلوان لا أكثر، كما يعرف مصير ابنته أن مستقبلها في مهنة نور صائدة الرجال.»[22]

وكان يقوم بكل الأفعال والأنشطة ومحاولات القتل والسرقة، حتى لحظات الحب مع نور، كل ذلك كان أثناء الليل. وفي رأينا أن تلك إشارة لكونه يشبه الأعمى الذي يتخبَّط في الحياة بدون شيء يَهديه الطريق أو يُنير له السبيل، وليس أدل على ذلك من أن المبصر حين يسير في الظلام يصبح كالأعمى تمامًا، حتى إن المثل الشعبي في مصر يقول لتأكيد ما هو أكثر من ذلك: «إن الغريب أعمى ولو كان بصيرًا.» ولعل من براعة نجيب محفوظ أن جعل الشخصية التي تقدِّم الحب لسعيد مهران اسمها نور، وفي هذا دلالة على أنه سواء كان يسير في الظلام فهو بحاجة للنور، ولو كان أعمى فهو بحاجة لشخص يحبه لكي ينير — رمزيًّا، له الطريق بحيث يجنِّبه المخاطر. وفي أسطورة أوديب تقوم ابنته أنتيجونا بما يشبه دور نور؛ حيث تقدِّم الحب والرعاية لأبيها بعد موت أمها وفقدانه البصر وضلاله في الصحراء.

(١٠) القدر والليل

في رحلة سعيد مهران للبحث عن معرفة أماكن وجود الكلاب الذين خانوه، يشير نجيب محفوظ في دلالة مهمة على القدر وكيفية سيطرته على تصرُّفات سعيد مهران؛ حيث الليل وما فيه من ظلام وغموض يجعله لا يستبين طريقه ولا وجهة سيره، ويتمثَّل ذلك في أن ذهابه إلى عليش كان في المساء، وإلى بيت الشيخ علي الجنيدي كان ليلًا، ولقاؤه مع رءوف علوان كان ليلًا، وعملية السرقة كانت ليلًا، وتعرُّفه على نور كان ليلًا، وعملية القبض

[21] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[22] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

عليه كانت ليلًا. وهذا الليل والقدر كانا السبب في أن يقتل ثلاثةً بالخطأ، مما قد يوحي بأنه لم يكن مجرمًا يخطِّط لعمليات القتل، بل كان القدر هو صاحب الكلمة العليا في عمليات القتل.

«اذهب إلى الجبل حتى يهبط الظلام، لا تغادره حتى يهبط الظلام، تحاشَ الضوء ولُذ بالظلام. تعب بلا فائدة؛ ذلك أنك قتلت شعبان حسين، من أنت يا شعبان؟ أما أنا فلا أعرفك وأنت لا تعرفني، أنا القاتل، لا أفهم شيئًا.»

وتقول له نور: «الانتظار في الظلام عذاب.»[٢٣]

وذلك ما حدث مع أوديب حيث قتل أباه بالخطأ أيضًا دون أن يعلم، وعندما سعى سعيد مهران للمعرفة كان في الحقيقة يبحث عن قدره ونهايته، وعندما بحث أوديب عن قاتل الملك وسأل الكاهن ترياسيس كان في الحقيقة يبحث عن قدره ونهايته.

(١١) اللغز

في الرواية يتكرَّر لفظ اللغز الذي يسعى سعيد مهران لحله: «وأنا القاتل لا أفهم شيئًا ولا الشيخ علي الجنيدي نفسه يستطيع أن يفهم، أردت أن أحل جانبًا من اللغز فكشفت عن لغز أغمض.» ثم يتعب سعيد مهران من محاولته فك اللغز فيقول: «ولْأترك تفسير اللغز للشيخ علي الجنيدي.» وفي الأسطورة يحاول أوديب فك اللغز الذي أدخله إلى المدينة وكان سببًا في زواجه من الملكة (أمه)، وهناك اللغز الأكبر الذي لم يعرفه إلا الكاهن ترياسيس؛ وهو أن أوديب قتل أباه وتزوَّج من أمه، وهنا تشابه بين شخصية الشيخ علي الجنيدي وبين الكاهن ترياسيس في أن كلًّا منهما متصل بالدين وبقِيَمه ومعرفته بالأسرار الكامنة وراء سلوك سعيد مهران وأوديب. ولْنستمع لكلمات الشيخ علي الجنيدي حيث يقول: «يا لك من متعب! ودنياك هي المتعبة.» ويدور حوار بين الشيخ وسعيد يكشف عن تصوُّف الشيخ ولغته المليئة بالمعاني، فيقول كلمات يستبصر فيها بمصير سعيد كما كان الكاهن يستبصر بمصير أوديب. الشيخ علي الجنيدي: «أنت تعيس جدًّا يا بني! نمت طويلًا ولكنك لا تعرف الراحة، كطفل ملقًى تحت نار الشمس، وقلبك المحترق يحن إلى الظل، ولكن يمعن في السير تحت قذائف الشمس. من غاب عن الأشياء غابت الأشياء

[٢٣] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

عنه.» وفي الأسطورة يقول الكاهن ترياسيس لأوديب: «ولكنك لا ترى ما أنت فيه من شر، ولا ما اتخذت لنفسك من منزل، ولا من تعاشر من الناس، إنك تجهل أنك بغيض إلى أسرتك في الدنيا.»[٢٤]

وهنا نلاحظ أن ثمة تشابهًا بين مضمون كلمات الشيخ علي الجنيدي وكلمات الكاهن ترياسيس، ويكاد يتساوى دور كل منهما في الرواية والأسطورة.

(١٢) دلالة الرمزية للمسدس

في أسطورة أوديب يضاجع الابن أمه وينجب منها بدون علمه، وعندما يعرف يفقأ عينيه، لذلك يقال في التحليل النفسي: «إن العمى وريث عقدة أوديب»؛ حيث إنه كان من المفروض أن يقوم أوديب بعملية خصاء Castration الذي يُعرف بأنه سل الخصيتين ونزعهما، وقد يستعمل للدلالة على استئصال العضو الذكري، ويفضَّل هنا كلمة بتر Amputation. وفي المستوى النفسي لا يعني الخصاء إزالة الخصيتين أو العضو الذكري بالمعنى التشريحي، بل يعني ذلك فحسب فقدان العضو الذكري في مستوى المتخيل إذا ما اضطرب الرمزي، ومن ثم يضطرب إدراك الواقع، فيكون الخصاء هنا دلالةً مجازية أو استعاريةً لواقع نفسي امتنع عليه النشاط الجنسي؛ إذ إن الموقف المعيش إنما هو موقف داخلي يرتبط بعقدة الخصاء.[٢٥] على المستوى الرمزي ولكنه أزاح العقاب من أسفل إلى أعلى، ومن هنا كان اهتمام التحليل النفسي بهذه العقدة ودورها في عملية نمو الطفل، والمعاناة من المرض النفسي فيما بعد. أمَّا عقدة الخصاء فتشير بحسب رؤية المحلل النفسي سامي علي بأنها تدل على الخوف اللاشعوري من فقدان الأعضاء التناسلية عقابًا على إتيان الفرد بعض الأفعال الجنسية المحرمة، أو شعوره ببعض الدوافع الجنسية تجاه موضوع محرَّم. والخوف من الخصاء ينشأ نتيجةً لوجود الموقف الأوديبي، ومن هنا يوجد ارتباط بين الموقف الأوديبي المستمد من أسطورة أوديب وعقدة الخصاء.[٢٦]

---

[٢٤] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧.

[٢٥] حسين عبد القادر وفرج طه وشاكر قنديل ومصطفى كامل: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط٤، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٩م.

[٢٦] سامي علي: ثبت المصطلحات في: سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي علي، وتقديم محمد عثمان نجاتي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

وفي الواقعة الحقيقية يشك محمود أمين سليمان في وجود علاقة جنسية بين زوجته وصديقه المحامي أثناء فترة بقائه في السجن، كما أنه استغل الكثير من النساء بإقامة علاقات معهن، وفي الرواية تخون نبوية زوجها سعيد مهران مع تابعه في السرقة عليش، وتطلب الطلاق منه. وفيما سبق يتبدَّى لنا أن الجنس كان المحور الرئيسي في الأسطورة والواقعة والرواية. وصحيح أن أوديب عاقب نفسه بالعمى بديلًا عن الخصاء، إلا أن سعيد مهران سيستخدم المسدس للانتقام والقتل وكأنه قام بعمل إزاحة من الموضوع الرئيسي — العضو الذكري phallus — إلى المسدس، ومن الثابت في التحليل النفسي أن المسدس يرمز — وكل ما هو مدبب — إلى العضو الذكري، ولكنه مسدس قد أُجريت له عملية خصاء على المستوى الرمزي، فهو عضو ذكري لا يفلح في تحقيق غايته، وهو مسدس تطيش كل رصاصاته في الهواء، فلا تصيب الهدف المطلوب، فكل الذين قُتلوا كانوا من الأبرياء، وكل الذين أراد قتلهم نجَوا جميعًا وهلك هو وحده. وكأن سعيد مهران أيضًا قام بعملية خصاء لنفسه بعد خيانة زوجته؛ فهو لم يَعُد بفعل خيانتها يمتلك عضوًا جذابًا أو فاعلًا. وها هو يخاطب المسدس قائلًا: «بهذا المسدس أستطيع أن أصنع أشياء جميلةً على شرط ألَّا يعاكسني القدر.» ونستدل على ذلك أيضًا حين يذكر نجيب محفوظ عند محاولته قتل رءوف علوان.

«أخرج سعيد مسدسه وصوَّبه نحو الهدف، وفتح باب السيارة. نزل رءوف علوان، وصاح سعيد: رءوف!

انتبه الرجل إلى مصدر الصوت في دهشة، فصاح سعيد: أنا سعيد مهران. خذ … غير أنه في نفس الوقت انطلقت نحوه من الحديقة رصاصة أصاب أزيزها صميم أذنه. حدث ذلك قُبيل أن يطلق مسدسه، فاضطرب اضطرابًا مفاجئًا وهو يطلق النار، ولكنه رفع رأسه في تصميم يائس وحذر، وسدَّد مسدسه مرةً أخرى وأطلق رصاصةً أخرى في عجلة ولهوجة.»

ويتأكَّد فعل الخصاء حين يقول: «وأنت نفسك ميت منذ أطلقت الرصاصة العمياء، ولكن عليك أن تطلق مزيدًا من الرصاص.»

حتى في النهاية وسط القبور يطلق الرصاص بلا فائدة: «وأطلق الرصاص مرةً أخرى وقد ذُهل عن كل شيء. وواصل إطلاق النار في جميع الجهات.»[٢٧]

---

[٢٧] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

وسعيد مهران يعترف بأن الرصاص أعمى، وكأن الرصاص أُجريت له عملية إزاحة من المسدس إلى الرصاص، فيكون الخصاء الرمزي للرصاص وللمسدس أشبه بالعمى الذي أصاب أوديب.

(١٣) الرمز

ظن سعيد مهران أنه رمز على الثورة والتمرُّد مثلما كان أوديب رمزًا على القدر وأثره في حياة الإنسان، وإن سعيد مهران تتضح رمزيته أكثر من خلال صناعة البطل الذي قام به رءوف علوان: «اشتد الحصار على سعيد بفعل رجال الأمن والمخبرين والصحافة، ويظهر أن رءوف علوان لم يدَّخر جهدًا في أن يجعل من سعيد مجرمًا يتهدَّد أرواح الناس بالسلاح في كل مكان وفي كل منعطف وكل زاوية. لقد جعل منه مجرم الساعة بامتياز، ومن أخباره وأنباء غزواته زوبعةً لا تهدأ. جميع الجرائد سكتت أو كادت إلا جريدة الزهرة. ولن يهدأ رءوف علوان حتى يطوِّق عنقه بحبل المشنقة، ومعه القانون والحديد والنار.» في هذه اللحظة يقرر سعيد مهران أن يكون رءوف علوان هو الضحية الآتية والأخيرة: «لتكن آخر غضبة أُطلقها على شر هذا العالم.»

ثم تعود نور إلى البيت ومعها الأخبار التي جعلت من سعيد بطلًا: «كثيرون تحدثوا عنك أمامي بإعجاب. فقال صبي القهوة بحماس: أيُّ ضرر في سرقة الأغنياء.» وعلى لسان نور التي تقول لسعيد مهران ما يلي: «يتحدث عنك ناس كأنك عنترة.» وتقول نور أيضًا: «سائق تاكس دافع عنك بحرارة.»[٢٨]

هذه الأخبار كلها تؤكد أن رءوف علوان فشل في أمره، وفي الوقت الذي كان يشعل النيران في كل مكان حول سعيد مهران، كان لا يعرف أنه يصنع من سعيد بطلًا، وها هو الرأي العام أصبح متعاطفًا مع سعيد، رغم أنه لا يحب القتل، فهو في الوقت نفسه يكره الخيانة، وبالتالي يتحوَّل سعيد من سارق إلى ثائر. ويتضح هذا الرمز فيما كتبه نجيب محفوظ في المقاطع الأخيرة من الرواية.

«وصاح صوت وقور: سلِّم، وأعدك بأنك ستعامل بإنسانية.

– كإنسانية رءوف ونبوية وعليش والكلاب.

[٢٨] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

– حسن، ماذا تنوي؟ اختَر بين الموت وبين الوقوف أمام العدالة.

فصرخ بازدراء: العدالة.

– أنت عنيد، أمامك دقيقة واحدة.

ورأت عيناه المعذبتان بالخوف شبح الموت يشق الظلام، وانهال الرصاص حوله فخرق أزيزه أذنيه، وتطاير نثار القبور. وأطلق الرصاص مرةً أخرى وقد ذهل عن كل شيء، فانصبَّ الرصاص كالمطر. وفي جنون صرخ: يا كلاب! وواصل إطلاق النار في جميع الجهات، وغاص في الأعماق بلا نهاية، ولم يعرف لنفسه وضعًا ولا موضوعًا ولا غاية، وجاهد بكل قسوة ليسيطر على شيء ما ليبذل مقاومةً أخيرة، ليظفر عبثًا بذكرى مستعصية، وأخيرًا لم يجِد بُدًّا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة، بلا مبالاة.»[٢٩]

«أوديب مصريًّا» هكذا حاول نجيب محفوظ صناعته ولكنه أبدًا لم ينسَ أن سعيد مهران لص مثله مثل الكلاب، وأبرز لنا معالم قبحه وغروره واستهانته بالآخرين، فهو يكره الكلاب ولكنه هو نفسه كلب، أو بينه وبين الكلب نسب وشبه كبير؛ فهو حاد الحواس سريع الحركة ينقضُّ في خفة، ولكن نباحه وعضته تضيع كلها هباءً. ولعل هذا الشبه ما دعا صاحبته نور إلى حبه والتعلُّق به إلى هذه الدرجة؛ لأنها على حد قولها تحب الكلاب، ولم يخلُ بيتها منها يومًا. وقد أكَّد نجيب محفوظ هذا التشابه الدقيق بصورة محسوسة بقوله: «وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره، فذهب إلى المطبخ فوجد في الصحاف كِسرًا من الخبز وفتاتًا من لحم عالقةً بالعظام، وبعضًا من البقدونس، فأتى عليها في نهم شديد، وتمصمص العظام كالكلب.»[٣٠]

(١٤) جدل علاقة نور وسعيد مهران

في الوقت الذي يرفض فيه سعيد مهران علاقة عليش بنبوية، يقبل أن يعيش مع نور حياةً كاملة، ويأكل من طعامها الذي تشتريه من بيع جسدها للكلاب الذين تحبهم. ويؤكِّد نجيب محفوظ على أن علاقة سعيد مهران بنور لم تكُن علاقة حب من ناحيته، بل علاقة مصالح؛ فهو لم يذهب لبيتها حبًّا فيها، وإنما هدفه كان الاختباء عندها من الشرطة التي

[٢٩] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[٣٠] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

تطارده، حيث إنه عندها سيكون في مأمن ولن يفطن البوليس إلى مكانه، فيقول: «أنا هنا في مكان آمن مطمئن لن تمتدَّ إليه عين البوليس.»[٣١]

لقد أراد سعيد مهران استغلال نور منذ رآها لأول مرة بصحبة زبون يمتلك «سيارة أمريكاني» ليستولي على السيارة، والحديث الأول بينهما يكشف عن ذلك بوضوح.

فقالت وهي تهز رأسها لتزيح خصلة شعر عن عينيها: إنه لا يعرف رأسه من رجليه، وسنذهب بسيارته إلى مدفن الشهيد، فهو يحب الخلاء! هل أنت في حاجة إلى النقود؟

– في حاجة إلى السيارة.»[٣٢]

وهكذا لم تكُن نور بالنسبة لسعيد إلا وسيلةً يصل من خلالها إلى غايته؛ وهي تنفيذ خطة الانتقام. كل هذا في الوقت الذي أحبَّته فيه نور واهتز وجدانها حين رأته وخبَّأته في بيتها.

– لا يجوز أن يشعر بي أحد!

فقالت ضاحكةً وكأنها وثقت من امتلاكه إلى الأبد: أحطك في عيني وأتكحل عليك.»[٣٣]

ولقد أدركت نور أن سعيد مهران لا يحبها، وأنه لا يزال يحب زوجته الخائنة نبوية: «أنت لا زلت تحب زوجتك، تلك الخائنة، ولكنك تعذبني أنا.»[٣٤]

ورغم عذابها في حبه وقسوته عليها وعدم مبالاته بمشاعرها الصادقة نحوه، وحفظها لسره رغم المكافأة السخية التي خصصتها الشرطة لمن يدل عليه: «فنور لن تخونه، ولن تسلِّمه إلى البوليس طمعًا في مكافأة؛ فقد ضجرت من المعاملات وتقدُّم العمر وباتت تحن إلى عاطفة إنسانية خالصة.»[٣٥]

ولم تكن نور تحظى من سعيد إلا بالرثاء لحالها؛ لأنه في كل مرة كان يعقد مقارنةً بينها وبين نبوية؛ فتخرج نور من المقارنة خاسرة. ولعل نجيب محفوظ أراد أن يصوِّر سعيد مهران وقد أصابته عقدة كراهية النساء، بالرغم من حبه لنبوية، حتى عندما تقول له نور في محاولة يائسة لتجعله يكره نبوية الخائنة التي لا تستحق حبه فتقول له: «على أي حال هي امرأة لا تستحقك!»

---

[٣١] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[٣٢] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[٣٣] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[٣٤] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[٣٥] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

– «صدقتِ، ولا أي امرأة. لكنها مفعمة بحيوية وأنت تترنحين فوق الهاوية.»

هكذا كان سعيد مهران يرى نور امرأةً بلا حيوية، يقول لها: «نفخة واحدة ثم تنطفئين، وما لك في قلبي سوى الرثاء.»[36]

وهكذا نرى أن نجيب محفوظ لم ينقل الواقع وحادثته التي شغلت المجتمع في مصر، ولم يقُم بعمل محاكاة لأسطورة أوديب، ولكنه استفاد من الأمرين معًا؛ فخلق شخصيةً لها ملامحها الخاصة من حيث سيطرة الهو — ذلك القسم الأول من الشخصية — الذي يسعى لإشباع الرغبات دون مراعاة لأي قيم مجتمعية أو أخلاقية، فهو يسرق ليعالج أمه في البداية، ويسرق لإشباع رغباته فيما بعد، ويقتل لكي يُشبع رغبته في الانتقام، ويأكل من عرق النساء في النهاية. فهو شخصية لم يكتمل نموُّها النفسي، فهو أهوج وغير مكترث بالعواقب، ويقوم بالقتل دون روية أو حذر؛ ولذا لم يفلح في تحقيق مأربه. ومن الغريب أن نقرأ في ختام مقال تقول فيه «نزهة الماموني»: «كل هذا التنوُّع في المكوِّنات السردية ميَّز الرواية بطابعها الأقرب إلى محاكاة الواقع منه إلى الخيال، وجعلنا نعيش أحداثًا وكأنها حية تمر أمامنا الحدث تلو الآخر.»[37] دون ما أي إشارة منها لصناعة أوديب على الطراز المصري، أو الاستفادة من الأسطورة القديمة في رواية اللص والكلاب.

ورأينا التقاطع بين الشخصيات الثلاث «أوديب وسعيد مهران ومحمود أمين سليمان»، والظروف المصاحبة لهم جميعًا، وكيف استفاد نجيب محفوظ من الأسطورة والواقعة الحقيقية في صياغة روايته اللص والكلاب، وفي صناعة شخصيات أبطالها والأجواء المحيطة بهم والمؤثرة في تكوينهم النفسي والاجتماعي والثقافي، وفي النهاية المأساوية التراجيدية، وكأنها واحدة من التراجيديات الكبرى.

---

[36] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ١٩٧٧م.

[37] نزهة الماموني: تحليل البنية السردية لرواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، مجلة عمان، عدد ١٦٧، أيار ٢٠٠٩م.

الفصل الخامس

التصوُّف والنجاة والخلود في الحرافيش

جال ببصره فيما حوله في صمت وقهر. الساحة والتكية والسور العتيق، ولا أثر لإنسان. في هذا الموضع يجلس العملاق عادة، فأين ذهب؟[1]

* * *

(١) مدخل

البحث عن الخلود من أوائل القضايا التي أرَّقت البشرية، وما إحساس الإنسان بمسار الزمن اللاارتجاعي إلَّا تعبير عن إدراكه لحقيقة موته، وما إيمانه بالآخرة سوى محاولة التفاف على هذه الحقيقة، وفي هذا تذكر لنا الأسطورة القديمة أن جلجامش ملك أورك القديمة قد خرج في رحلة أسطورية يبحث عن عشبة الخلود، وقد مرَّ برحلة صعبة قابل فيها كائنات أسطورية، ثم حصل جلجامش على عشبة الخلود بعد أن اجتاز امتحانًا أسطوريًّا في سبيل ذلك، وكاد ينعم بالخلود بعد أن أعطاه أوتانبشتم الذي نجا من الطوفان عشبة الخلود، لكن الأفعى الشريرة اختلست العشبة.[2]

ونجيب محفوظ استلهم هذا الحدث جنبًا إلى جنب مع قصة المهدي المنتظر، عند صياغته لملحمة الحرافيش حيث سعي الإنسان إلى الخلود. ولعل اعتماد نجيب محفوظ

[1] نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.

[2] سناء كامل شعلان: الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ، مجلة عمَّان الثقافية، تصدر عن أمانة عمَّان الكبرى بالأردن، عدد ١٤١، مارس ٢٠٠٧م.

على الأسطورة يعود إلى دراسته الفلسفية، التي صاغته صياغةً عقليةً ونفسيةً من طراز خاص، وشكَّلت رؤيته للعالم بكل عمقها وشمولها، وبكل توجُّهاتها في البحث عن الجوهر الذي لا تحجبه الأعراض ولا الهوامش.[٣]

يعد نجيب محفوظ الأكثر اقتدارًا بين مبدعينا، فهو الذي استطاع فك اللغز كما فعل أوديب فأنقذ طيبة من السفنكس، وكان رمزًا لقيم الحق والخير والعدل والجمال والصبر، وقدَّم وصيته — أعماله — لأجل مصر والعرب والعالم، مناديًا بكل ما هو لصالح الإنسان، وكانت حياته وشخصيته تطبيقًا عمليًّا لذلك؛ حيث يقرر وينفذ عملية تعلُّم الكتابة من جديد بعد إصابته بالشلل في يده اليمنى نتيجة المحاولة الآثمة «الفاشلة» لاغتياله، وهو الذي تجاوز الثمانين عامًا! واستمر في كتابة عمله المعجز «أصداء السيرة الذاتية (١٩٩٦م)»، و«أحلام فترة النقاهة (٢٠٠٦م)»، بل السرديات العجائبية كما جاء في ملف خاص بالعدد الثالث من كتاب «الرواية قضايا وآفاق (٢٠٠٩م)»، والذي شارك المؤلف فيه بدراسة نفسية لأحلام فترة النقاهة. فأي رمز على الإرادة والتحدي والصمود والقدرة على الإبداع كان نجيب محفوظ؟!

ولعل ملحمة الحرافيش عمله الروائي الأرقى الذي قدَّم فيه صياغةً لمسيرة الحياة، بعدما حاول تقديمها من قبلُ في رواية «أولاد حارتنا»،[٤] ففيهما من التشابه القدر الكبير؛ حيث تمركز الوقائع حول شخصية تظهر لفترة من الزمن ثم تتوارى لتظهر غيرها، كما أن أحداثهما تتنزَّل على خلفية متماثلة من الأمكنة والأزمنة، وفيهما تهيمن فكرة الأبوية. والبيت الكبير في أولاد حارتنا يشبه التكية في الحرافيش، وشخصياتهما تتوزَّع الإقامة في الخلاء والصحراء والمقابر والحارات الفقيرة.[٥] وفيها — الحرافيش — تصوُّر المستبد العادل حيث خط نجيب محفوظ تأريخًا للحارة باعتبارها العالم، وبدلًا من البيت الكبير في «أولاد حارتنا» توجد التكية، رمز الوصل ما بين الحارة أو العالم، وبين الله أو المطلق. وتبدأ القصة بالعثور على عاشور الناجي الكبير بباب التكية، ذلك الذي أصبح المستبد

[٣] محمد عبد المطلب: أسطورة مصر في القرن الـ ٢٠، ضاد، فصلية تصدر عن اتحاد الكُتَّاب المصريين، العدد الخامس، القاهرة، ٢٠٠٦م.

[٤] يحيى الرخاوي: قراءات في نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

[٥] عبد الله إبراهيم: الأبوية الذكورية والسرد التفسيري، تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ، مجلة فصول، العدد ٦٥ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف ٢٠٠٤م–شتاء ٢٠٠٥م.

العادل، الفتوَّة الولي في نفس الوقت. وتتوالى قصص سلالته من الأحفاد (الفتوات والأعيان والحرافيش)، لنتأكد من مدى خرافية حلم المستبد العادل، ومدى حقيقة الحكمة القائلة بأن كل سلطة مفسدة، وكل سلطة مطلقة فساد مطلق، وليست السلطة فحسب هي المفسدة، بل احتكار أي من مصادرها؛ الثروة، أو العنف، أو المعرفة، فضلًا عن الحرمان من أي منهم على السواء. فالصراع والتنافس على احتكار وحيازة أي من هذه المصادر هو أصل الشرور في هذا العالم كما رأينا ذلك في تاريخ الحارة. تلك هي حكمة التاريخ البليغة التي يلخِّصها الكاتب في عمله. وعبر تسعة أجيال من سلالة الناجي، ظل يحلم فيها الحرافيش بمستبد عادل، فتوَّة وولي كعاشور الناجي الجد الكبير، يعيد عهد العدل والكرامة، وطالما تعلقوا ببعض الأشخاص، إلا أنه سُرعان ما خاب ظنهم فيهم؛ فدائمًا ما نجح الأعيان في إعادة الأوضاع كسابق عهدها. وفي الجيل العاشر وبعد أن تدهورت السلالة كما لو كانت قد أصابتها اللعنة الأبدية، وطُردت بقاياها من الحارة، كما خسرت محبة أهلها وتعلُّقهم بهم، يأتي عاشور الناجي الحفيد الأخير، ليقود الحرافيش في ثورة ضد الأعيان والفتوَّات في الحارة متخلصًا منهم، منبئًا أهل الحارة أنه لن يكون فتوَّةً عليهم؛ لأنه لا حاجة لهم لفتوَّات، بل يجب أن يكونوا جميعًا فتوَّات أنفسهم. وهنا وهنا فقط يخرج أهل التكيَّة من المتصوِّفة الذين طالما تعلَّقت بهم قلوب أهل الحارة دون أن يشاهدوا أحدًا منهم من قبل؛ ليحتفلوا مع أهل الحارة بحريتهم من التسلُّط والقمع والقهر والظلم والخرافة.[٦]

(٢) الموضوع

هناك أعمال كثيرة درست ملحمة الحرافيش؛ منها دراسة حول أبنية الوعي الاجتماعي في الحرافيش وربطها بالتغيُّرات الاجتماعية التي حدثت في مصر في السبعينيات،[٧] ودراسة تناولت دورات الحياة وضلال الخلود؛ ملحمة الموت والتخلُّق في الحرافيش، وتناولت عددًا من الموضوعات ذات الصلة بدلالة الموت والحياة والخلود،[٨] ودراسة تحدَّثت

[٦] سامح سعيد عبود: لا سلطوية نجيب محفوظ، المصدر: الأناركية بالعربية http://anarchisminarabic.blogspot.com..

[٧] مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ، الثورة والتصوف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

[٨] يحيى الرخاوي: مرجع سابق، ١٩٩٢م.

عن صوت الراوي في ملحمة الحرافيش وقد عُنيت بالجانب النقدي اللغوي،[٩] ودراسة حول شخصيات الملحمة وبنائها النفسي،[١٠] ودراسة ملحمة الحرافيش بين النص الأدبي والمسلسل التليفزيوني.[١١]

ونلاحظ أن كل هذه الدراسات لم تحاول الاقتراب من الرمزية في شخصية عاشور الناجي، باستثناء دراسة «محمد وتار»؛ ففيها أن شخصية عاشور الناجي في الجزء الأول من رواية «ملحمة الحرافيش» تتقاطع وشخصية بطل السيرة الشعبية في جوانب عديدة؛ فهو مركز اهتمام السرد، لا في الحكاية الأولى التي تنتهي بموته واختفائه فحسب، بل في سائر الحكايات الأخرى من الرواية أيضًا، حيث يُستحضر على أنه رمز البطل (الفتوَّة) الذي حكم بالعدل، ووقف إلى جانب الحرافيش والضعفاء من الناس، والمثال الأعلى لاستخدام القوة في سبيل الحق والخير، لا الشر والشيطان. وهو بذلك يشبه أبطال السير العربية؛ كعنترة، وسيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس، من حيث اهتمام الحكي بهذه الشخصيات من بدء السيرة إلى نهايتها، ومن حيث كون هؤلاء الأبطال رمزًا للخير والعدل في عالم يصطرع فيه الخير والشر، والعدل والظلم.

مرحلة الولادة: ثمة تشابه بين مراحل حياة عاشور الناجي، والبطل الملحمي كما صوَّرته السيرة الشعبية، دون أن يكون بينهما تطابق، مما يدل على أن نجيب محفوظ اعتمد الاختيار في توظيفه التراث. فالمرحلة الأولى من حياة عاشور الناجي، وهي مرحلة الولادة تشبه مرحلة الولادة التي يمر بها بطل السيرة الشعبية. وإذا كان الرواة قد هيئوا ظروفًا غير طبيعية لولادة أبطال الملاحم، فإن الراوي في رواية «ملحمة الحرافيش» هيَّأ أيضًا ظروفًا غير طبيعية لولادة عاشور الناجي الذي وجده الشيخ «عفرة زيدان» ملقًى تحت سور التكية، فأخذه إلى زوجته العاقر. إن عاشور الناجي — كغيره من أبطال السير الشعبية — وُلد في مجتمع طبقي، يشيع فيه الظلم، ويقبع فيه عامة الناس

[٩] السيد فضل: صوت الراوي في ملحمة الحرافيش، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣م.

[١٠] محمد حسن غانم: التحليل النفسي للأدب، دراسة نفسية في ملحمة الحرافيش، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤م. وهي دراسة لمن يطَّلع عليها سيجدها تجميعيةً مستعرضةً لشخصيات الملحمة، لم تقدم تعمُّقًا لأي منها.

[١١] مروة عبد السلام: ملحمة الحرافيش بين النص الأدبي والمسلسل التليفزيوني، رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦م.

(الحرافيش) في أسفل السُّلم الاجتماعي، حيث الفقر، والظلم، والاستغلال. ولكنه أُلقي في العراء، ولم ينتبه أحد إلى مولده، ولم يعرف أحد أنه سيكون ذا شأن في المستقبل، شأنه في ذلك شأن أبطال السير الشعبية.

المرحلة الهامشية: عاش عاشور الناجي في طفولته حياةً بائسة، كأبطال السير الشعبية. يصف الراوي حاله قائلًا: «هام عاشور على وجهه، مأواه الأرض، هي الأم والأب لمن لا أم ولا أب له. يلتقط الرزق حيثما اتفق، في الليالي الدافئة ينام تحت سور التكية، في الليالي الباردة ينام في القبو. ما قاله درويش عن أصله قد صدقه. طاردته الحقيقة المرَّة؛ خطيئة أوجدته. توارى الخُطاة، ها هو يواجه الدنيا وحده. ومن شدة حزنه استمع إلى أناشيد التكية. ربما عثر ذات يوم على امرأة أو رجل أو معنًى، وربما فك ذات يوم رمزًا، أو أرسل دمعة رضًى، أو تجسَّدت إحدى رغائبه في مخلوق حنون. ويتأمَّل الحديقة بأشجارها الرشيقة الحانية ووجهها المعشوشب، وعصافيرها المعشِّشة الشادية، ويتأمَّل الدراويش بعباءاتهم الفضفاضة وخطواتهم الخفيفة.»

إذا كانت هذه المرحلة في حياة بطل السيرة الشعبية تتسم بنمو جسده وعقله نموًّا غير طبيعي، فإن جسد عاشور الناجي نما نموًّا غير طبيعي، واكتسب قوةً كبيرةً جعلت الآخرين يخافونه، ويهابون الصدام معه: «تفحَّصه درويش، وهو مقرفص على كثب من الفرن منكسر القلب. يا له من عملاق له فكَّا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكبش!»

يتميَّز بطل السيرة الشعبية منذ ولادته بصفات مميزة، تدل على أن الطفل سيكون له شأن عظيم في المستقبل، و«توحي إلى نوع الأفعال التي يمكن أن يقوم بها على طول السيرة، أو يتم بواسطتها التعرف عليه».

مرحلة الاعتراف الاجتماعي: في هذه المرحلة يدرأ بطل السيرة عن قومه غارات القبائل الأخرى، فيُعترف به، ويعود من جديد إلى قومه؛ ليتولَّى السيادة فيهم. يقوم عاشور الناجي بما يقوم به بطل السيرة الشعبية، فيرد عن أبناء جنسه (الحرافيش) ظلم الظالمين، ويمنع عنهم تسلُّط التجار والأغنياء. ها هو ذا يمسك ﺑ «درويش»، وهو رمز للشر، ويمنعه من الاعتداء على أحد المارة. ويسلك — على الصعيد الأخلاقي — سلوكًا مناقضًا لما هو شائع في المجتمع، حين يُقدم على الزواج من «فلة»؛ بُغية إنقاذها مما هي فيه من ضلال وضياع، على الرغم من أنه كان يستطيع أن يفعل ما يفعله الآخرون.

يمر بطل السيرة بعد مرحلة الاعتراف الاجتماعي بمرحلة الاعتراف القومي، حيث ينطلق لتحرير أمته من الاستعمار الخارجي، ويمر أيضًا بمرحلة الاعتراف الديني، حيث يرد الهجوم الشرس الذي غايته القضاء على المعتقد الديني، ويمر بعد ذلك بمرحلة الاعتراف الكوني، حيث يحقق نصرًا ساحقًا على جميع الجبهات. أما نجيب محفوظ فيحذف في تصوير شخصية عاشور الناجي هذه المراحل الثلاث، وينتقل إلى ما يتعرَّض له بطل السيرة الشعبية من مخاطر وصعاب، يتم تجاوزها بفضل الأشخاص المساعدين. لقد عمَّ البلاء المكان الذي يعيش فيه عاشور الناجي، وبدأ الموت يحصد عشرات الناس في اليوم الواحد. ويرى عاشور الناجي الشيخ «عفرة زيدان» في الحلم، وهو يقف وسط الحارة، ويدلُّه على طريق النجاة، وحين يستيقظ يخبر زوجته بأنه عازم على الرحيل إلى الخلاء. تُكتب النجاة لعاشور الناجي ويموت جميع سكان الحارة، وحين يعود إلى الحارة لا يجد فيها أحدًا؛ فيستولي على دُور الأغنياء، ويقوم بتوزيع أموالهم على الحرافيش، ويصبح سيد الحارة، وينجح بذلك في إنجاز المهمة التي كُلِّف بها، وهي الدفاع عن المظلومين والفقراء. ولكن الدولة تعود إلى الحارة للتحقيق في الأموال المسروقة، ويُدان عاشور الناجي، ويُحكم عليه بالسجن لمدة عام واحد فيفرح درويش، ويطلب من فلة (زوجة عاشور) أن تعود إلى العمل معه في الخمَّارة، فترفض، وتخبر عاشور بذلك في زيارتها الأولى له في السجن. وحين يخرج عاشور من السجن تستقبله جموع الحرافيش بالأغاني والطبول بعد أن عرفت فيه المدافع عن حقوقها ضد المستغلين من الأعيان والتجار، ويصبح بعد ذلك سيدًا للحارة، وفتوةً لها دون منازع. وبذلك يشبه عاشور الناجي البطل الذي تنتدبه القبيلة فارسًا لها، ومدافعًا عنها ضد الأخطار التي تتعرَّض لها.

إن عاشور الناجي يلتقي وبطل السيرة في أن كليهما يَلقيان معارضةً شديدةً من قوى الشر والظلم؛ فبطل السيرة يَلقى — بعد الاعتراف به سيدًا على قومه — معارضةً شديدة، تتمثَّل بوجود شخصيات «تعارضه، وتحاول أن تعرقل مسعاه». وعاشور الناجي يتعرض أيضًا لمعارضة شديدة من درويش وأعيان الحارة وتُجَّارها؛ لوقوفه إلى جانب الفقراء والمظلومين. ويلتقي عاشور الناجي وبطل السيرة في نهاية كل منهما؛ فبطل السيرة يموت وحيدًا، بعد أن يفرغ من مهمته وأداء رسالته، وعاشور الناجي يغيب عن الحارة، أو يقتله درويش زيدان، بعد أن ينجح في تنفيذ المهمة التي

انتُدب لها؛ وهي جعل قوَّته في خدمة الله، لا في خدمة الشيطان، وإقامة العدل والمساواة بين أبناء الحارة.[١٢] وعلاقتها بإسقاط نجيب محفوظ خصائص شخصيته عليها واستبصاره بمصيره، وهذا ما سنحاول الوصول إليه من خلال تحليل محتوى النص الروائي (عاشور الناجي: الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش)، ومقارنة ذلك النص بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ ذاته. وقبل ذلك سنعرض لعدد من المفاهيم النفسية المرتبطة بهذا الموضوع، وهي الرمز وعلاقته بالحلم؛ لأن الأحلام في الحرافيش لها معانٍ ودلالات مهمة في نجاة عاشور الناجي من الموت، ومفهوم الإسقاط الذي سنجده عندما نلاحظ الشبه الكبير بين نجيب محفوظ وعاشور الناجي في سنوات نجيب محفوظ الأخيرة وحصوله على جائزة نوبل، وفي المصير والخلود الأسطوري، وأيضًا الحاسة الأخلاقية المتعلقة بالمجتمع، كما ظهرت في أعمال نجيب محفوظ وبخاصة في الحرافيش التي تهتم بالحارة المصرية والطبقة الفقيرة.

(٣) الرمز

الرمز symbol في معناه العام هو أي شيء يُحيل إلى شيء آخر، أو يقوم مقامه أو يدل عليه، فهو من ناحية ما يرتبط بالموضوع الذي نود الكشف عن فكرته، وهو من ناحية أخرى مصطلح يُطلَق على موضوع مرئي يمثِّل تشابهًا غير مرئي، فالكلمات من هذه الناحية رموز، إذ يحاول الإنسان أن يستخدم الكلمة ليعبر عن معنًى يعنيه ويريد نقله. ويرى «كاسيرز» في كتابه «مقال في الإنسان» أن الرمز بما هو مبدأ لهو تلك الكلمة السحرية التي تنتقل بقائلها إلى العالم الإنساني، والحضارة الإنسانية، ذلك التقدُّم الذي لا يمكن أن يكون أسير نفس الحواس، ويضرب مثالًا لـ «هيلين كيللر»، تلك العمياء والصماء للدلالة على أن الإنسان في صميمه كائن رمزي، وهو يرى أن الرمز ليس شاملًا فحسب، وإنما يتميَّز أيضًا بأنه شديد التنوُّع، وهو الفارق الجوهري بينه وبين الإشارة (أو العلامة) التي ترتبط بالشيء على نحو ثابت لا يتعدَّد.[١٣]

[١٢] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

[١٣] حسين عبد القادر وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي. ط١، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م.

(٤) التعدُّد في معنى الرمز الواحد

إذا كانت الثقافات والمجتمعات المختلفة ترمز إلى الشيء الواحد أو الظاهرة الواحدة (الحِداد مثلًا) برموز مختلفة (كاللباس الأسود أو الأخضر أو الأبيض في بعض البلاد العربية)، فإن الرمز الواحد كثيرًا ما تكون له معانٍ كثيرة في المجتمعات المختلفة، بل وأيضًا في المجتمع الواحد، فإذا كان اللون الأبيض يرمز إلى الحداد عند سكان جزر الأندمان، فإنه يرمز عند بعض القبائل الأخرى مثل قبيلة الإندمبو التي درسها «فيكتور تيرنر» إلى عدة أشياء في نفس الوقت؛ فهو يرمز إلى النقاء والطهارة الشعائرية، وإلى البراءة من ممارسة السحر والشعوذة، وإلى قوة الارتباط بأرواح الأسلاف والأجداد.[١٤]

(٥) الإسقاط

نشأ مصطلح الإسقاط projection في نظرية التحليل النفسي، ويشير إلى كونه حيلةً دفاعيةً محددةً في التحليل النفسي، وينحصر في أن يلصق الفرد بغيره مشاعره الأليمة، ودوافعه الغريزية المستهجنة. وهذا النمط من الدفاع القائم على طرد الأفكار غير المقبولة من الذات إلى العالم الخارجي إنما يجد أنموذجه الأصلي الأول في عملية بصق الفم للأشياء الكريهة، وهو يعمل بصفة أساسية في الفوبيا والبارانويا، ولكنه يعمل أيضًا لدى الأسوياء؛ فهانز الصغير كان يكره أباه ويخاف منه، ولكنه كبت هذه المشاعر وأسقط الكره والخوف على الخيل.[١٥]

وخلاصة القول أن الإسقاط لا ينحصر في كونه آليةً من آليات الدفاع، كأن يُلصق الفرد بغيره مشاعره هو ودوافعه هو، وإنما يقوم على معانٍ أخرى تجعل منه معطًى للإدراك باعتباره واحدًا من تلك العمليات التي يتضمنها، ويستند فيها الإدراك إلى ديناميات المجال النفسي باعتبار أن الإدراك نتاج «بين-شخصي» مع البيئة الخارجية، وبخاصة عندما يكون الموضوع غير محدد؛ فإن المرء في إدراكه له يضفي عليه من عنده، فدوافع الشخص

---

[١٤] أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، ١٩٨٥م.

[١٥] حسين عبد القادر وآخرون: مرجع سابق، ١٩٩٣م.

وما يغلب عليه من اتجاهاته تجعله يدرك الموضوع أو الموقف أو المثيرات بطريقة خاصة، وهكذا بقدر ما لا يكون الموضوع — أو المرئي — محددًا، تتداخل الشخصية بالقدر نفسه لتسبغ على الموضوع دلالةً ومعنًى، وما أكثر معاني الإسقاط لدى فرويد! إذ يراه في الحلم تعبيرًا خارجيًّا لعملية داخلية، لكن ثمة معنًى آخر يتصل بالإدراك بوصفه إسقاطًا، وهو أشمل من المعاني السابقة إذ يشتمل على كل مظاهر نشاط الفرد.[١٦]

(٦) الذات

يضم مصطلح الذات self مجموعةً من المفاهيم المرتبطة به، مثل صورة الذات؛ وتعني تصوُّر الفرد لذاته وإمكاناته وخصائصه وسماته واستعداداته ومجمل ما عليه شخصيته، وإدراك الذات الذي يشير إلى كيفية إدراك الفرد لذاته ومدى وعيه بأوجه القوة والضعف في شخصيته، كالبخيل الذي يرى في نفسه غاية الكرم، وكلما اقترب إدراك الفرد لذاته من الموضوعية كان أقرب للتوافق والنجاح.[١٧] ومفهوم الذات الذي يُعَد الطريقة التي يدرك بها الإنسان نفسه، وهو يمثِّل صورة الذات أو فكرة الشخص عن ذاته والصورة التي يكوِّنها الفرد عن نفسه في ضوء أهدافه وإمكاناته واتجاهاته نحو هذه الصورة، ومدى استثماره لها في علاقته بنفسه أو بالواقع.[١٨]

(٧) الحاسة الأخلاقية والتاريخية عند نجيب محفوظ

إن الحاسة الأخلاقية والتاريخية تجاه المجتمع عند نجيب محفوظ موجودة في كثير من أعماله، حيث سعيه الدائم والحثيث لتقديم حلول لمشكلات مجتمعه في شكل فنيٍّ جديد، وكأنه يرجع في كل عمل إلى عشقه الأول الذي ينطلق منه، وهو الإبداع الذي في جوهره وثوق الذات المبدعة مع القيم أو المُثُل العليا في مجتمعها، وشدة انتمائها إلى ثقافة ذلك المجتمع وقرب انتسابها إلى مؤسساته، فالعمق الاجتماعي يعبِّر عن مدى الامتداد الثقافي للذات نفسها، ويظهر في إنضاج الحاسة الأخلاقية عنده، وإرهافه بحيث يستجيب في

[١٦] سامية القطان: كيف تقوم بالدراسة الإكلينيكية، الجزء الأول، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩م.

[١٧] فرج طه وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط١، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣م.

[١٨] عادل الأشول: موسوعة التربية الخاصة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م.

عفوية وتلقائية إيجابيًّا لما هو إيجابي لصالح مجتمعه وثقافته، وسلبيًّا لما هو غير ذلك. كما يتمثَّل العمق الاجتماعي في إنضاج الحاسة التاريخية عند المبدع، ليس بمعنى إدراك الجذور البعيدة أو الأصول الغائرة لثقافة مجتمعه، بل سبر أغوار ثقافته وواقعها واستشراف حركة مستقبلها وما يتحرك في عمقها من اتجاهات أو توجهات مستكنة أو بازغة أو متحركة إلى المستقبل، إن الذات المبدعة برهافة حاستَي الأخلاقية والتاريخية فيها تستجيب لتصوُّر الآخر الاجتماعي عندها.[١٩]

فنجيب محفوظ من خلال كل أعماله الإبداعية كان واعيًا بهاتين الحاستين؛ فأدبه وإنتاجه الغزير والحاضر بقوَّة قد تربَّع به وبِلا منازع على عرش الرواية العربية، رغم أن نتاجاته الأولى ابتداءً بالرواية التاريخية وبعدها الاجتماعية، ثم رواياته ذات الرؤية الفكرية والتأمُّلية هي المسئولة عن هذا التربُّع؛ حيث كتب أهم وأغلب أعماله منذ عام ١٩٣٦م حتى عام ٢٠٠٦م، منذ قصته التي نشرها لأول مرة «ثمن الضعف»، مرورًا برواياته التاريخية، حتى أعماله التي تسرد بمهارة منتقاة لتسجِّل تاريخ الشارع والحارة في الأحياء الشعبية للقاهرة، بأسلوب ساحر ومغرٍ ومبدع وكأنه حكواتي الحداثة؛ بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، وخان الخليلي، وزقاق المدق، والقاهرة الجديدة، وبداية ونهاية، وفي أغلبها أمسك محفوظ بتلابيب القاهرة قبل وبعد ثورة ١٩١٩م حتى ثورة ١٩٥٢م، لتأتي بعدها رواياته ذات النفَس الجديد، حيث تواصل السرد العبقري، ولكن هذه المرة في أعماق وأحوال الطبقة المتوسطة والصغيرة في المجتمع المصري بعد الثورة، فكان سرده ووصفه عموديًّا وأفقيًّا، بعد أن كان في السابق يعتمد الأفقية في أغلب حالات التناول؛ لتأتي السمان والخريف، وميرامار، واللص والكلاب، وأولاد حارتنا، والحرافيش.

فهو بعد أن كتب ثلاث روايات تاريخية هي: عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة، توجَّه نحو الناس الذين يعيش وسطهم ليكون لسان حالهم والمعبِّر عن حلمهم؛ فكانت رواياته الواقعية التي رسَّخت للفن الروائي في الأدب العربي، وتوَّجته على عرش الرواية العربية. ورغم كل ما قيل ويقال عن صمته لسنوات بعد قيام الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، إلا أنها الأغنى في مسيرته الكتابية والإبداعية؛ لأنها أنتجت لنا رائعته الثلاثية؛

[١٩] سيد أحمد عثمان: الذاتية الناضجة، مقالات فيما وراء المنهج، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٠م.

بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، حيث إنها كانت ثمرة هذه السنوات التي لم يُصدر فيها أي عمل إبداعي؛ لانشغاله في كتابة هذه الرائعة التي ارتبط اسمه بها. كما كانت الخاتمة لمرحلة الواقعية التي كانت الثلاثية قمَّتها في إبداعه والمبشِّرة ببداية مرحلة جديدة ورؤية مغايرة للواقع والفن الروائي التي تمثَّلت في روايات: اللص والكلاب، والطريق، والشحاذ، وأولاد حارتنا، وثرثرة فوق النيل. هذه الروايات التي بشَّرت بقفزة كبيرة في أدبه ورؤيته للواقع، وكانت نهايتها بالهزيمة العسكرية في يونيو عام ١٩٦٧م التي أخرجت نجيب محفوظ كغيره من المبدعين، عن طريقه الروائي ليكتب أدب اللامعقول المصور للواقع اللامعقول الذي أفرزته الهزيمة؛ مجموعات تحت المظلة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، شهر العسل وغيرها.

(٨) ملخص لسيرة نجيب محفوظ

وُلد «نجيب محفوظ» عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا في ١١ ديسمبر من عام ١٩١١م في حي الجمَّالية في القاهرة، والتحق في سن الرابعة بكُتَّاب الشيخ بحيري، وتلقَّى دروسه الأولى في مدرسة الحسينية الابتدائية، وانتقل في المرحلة الثانوية إلى مدرسة فؤاد الأول، حيث حصل على شهادة البكالوريا. وفي هذه المدرسة بدأ بكتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٢٨م. وفي عام ١٩٣٢م ترجم كتاب «مصر القديمة» عن الإنجليزية وهو من تأليف «جيمس بيكي»، وفي عام ١٩٣٤م نشر قصته الأولى تحت عنوان «ثمن الضعف» في «المجلة الجديدة»، وفي العام نفسه تخرَّج في كلية الآداب في جامعة القاهرة، ليحمل الشهادة الجامعية في الفلسفة. وفي عام ١٩٣٦م بدأ يكتب القصة القصيرة بانتظام. وعمل منذ عام ١٩٣٤م حتى عام ١٩٣٨م موظفًا في إدارة جامعة فؤاد الأول، ثم عُيِّن في عام ١٩٣٨م سكرتيرًا برلمانيًّا لوزير الأوقاف، وبقي في هذا المنصب حتى عام ١٩٥٠م. ثم التحق بعد ذلك بوزارة الثقافة التي كانت تسمَّى آنذاك وزارة الإرشاد القومي. وعُيِّن في عام ١٩٥٣م رقيبًا على الأفلام في مصلحة الفنون. وتزوَّج في عام ١٩٥٤م في سن متأخرة (٤٣ عامًا) من السيدة عطية الله، وأنجب منها ابنتيه؛ أم كلثوم وفاطمة. وأخفى زواجه لمدة ١٠ سنوات. وأقام في شقته المتواضعة بالعجوزة سنوات طويلةً ولم يغيِّرها حتى بعد أن اشتهر عالميًّا. وفي عام ١٩٦٠م أصبح مديرًا لمجلس إدارة مؤسسة السينما، ثم في عام ١٩٦٣م رئيسًا للجنة القراءة في المؤسسة العامة للسينما والتليفزيون. وصدر في

عام ١٩٦٥م قرار جمهوري قضى بتعيينه عضوًا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. وفي عام ١٩٦٦م عُيِّن مستشارًا فنيًّا في المؤسسة المصرية العامة للسينما، وعُيِّن في عام ١٩٦٨م مستشارًا لوزير الثقافة «ثروت عكاشة»، وهو آخر منصب شغله حتى الستين من عمره. وفي عام ١٩٧١م أُحيل على المعاش، وفي العام نفسه انضم إلى هيئة تحرير مؤسسة «الأهرام»، وفي عام ١٩٨٨م فاز بجائزة نوبل للآداب، وفي عام ١٩٩٤م طعنه شاب متطرِّف بسكين في رقبته بعد صدور فتوى بتكفيره، ولقد نجا من تلك المحاولة. وبعد هذه الحادثة كتب روائعه «أحلام فترة النقاهة» التي اعتبرناها واحدةً من أشكال السرد التي أبدعها نجيب محفوظ، مثل المقامة والرواية وغيرهما. وفي عام ٢٠٠٦م اشتَرط موافقة مؤسسة الأزهر على إعادة نشر رواية «أولاد حارتنا». ورحل إلى الرفيق الأعلى — جسدًا — في يوم ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦م.

(٩) ملخص تاريخ عاشور الناجي

أثناء سيره لصلاة الفجر يعثر الشيخ عفرة زيدان على طفل حديث الولادة ملقًى على الأرض، فيرق له قلبه ويأخذه ليربيه، وأطلق عليه اسم عاشور. ويعمل عاشور في شبابه حمَّالًا ثم مكاريًا، ويرفض الانضمام للفتوَّات، ويتزوَّج من زينب وينجب منها ثلاثةً من الأبناء، ويتزوَّج بعد ذلك من فلة وهي بنت لعوب لا أصل لها، وقد جاوز عاشور وقت زواجه الثاني الأربعين عامًا. وينجب من هذا الزواج ولدًا أسماه شمس الدين، وتأتي الشوطة (الطوفان) ويهرب من الموت إلى الخلاء. ويعود بعد ذلك فإذا بأبنائه وزوجته زينب قد ماتوا مع بقية أهل الحارة، ويصبح هو الناجي الوحيد من هذه الشوطة، ومن هنا يطلَق عليه اسم «عاشور الناجي»، ويحتل (يرث) دار البنان. وتتوالى الأحداث، فيوشي به بعض الحاقدين الكارهين، ويدخل السجن، ويخرج منه بعد قضاء سنتين مسجونًا، فيعود كما كان من قبلُ إلى حرصه على العدل بين الناس، والدفاع عن المظلومين وإعطاء المحرومين. ويهتم بالتكية، وزاوية الصلاة، ويكبح جماح المتجبرين، ويهتم بالحرافيش (الغلابة)، وتستمر حياته إلى أن يصبح شيخًا طاعنًا في السن، ثم يغيب الغياب الأسطوري؛ فلا هو ميت ولا هو حي، فيتحقق له الخلود وكأنه المهدي المنتظر.[٢٠]

---

[٢٠] نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٥م.

(١٠) الرمز في غياب الأصل

ليس من شك في أن غياب أصل عاشور الناجي — طفل لقيط — مجهول الأب والأم، يعثر عليه الشيخ عفرة وهو ذاهب لصلاة الفجر، فيعود به إلى بيته فيقابله الناس ويسألونه: سلامتك يا شيخ عفرة!

فقال بعد تردُّد: عثرت على وليد تحت السور العتيق (الملحمة: ص٧).

هذا الغياب للأصل يؤكد أننا أمام شخصية أصيلة تشير إلى الوجود الإنساني أصلًا، وتعيدنا رمزيًّا إلى شخصية آدم أبو البشر؛ فقد كان من غير أب وأم، بل خلقه الله من الطين، وبهذا تعرَّفنا على آدم أبي الإنسانية. وها نحن نعرف عاشور — الإنسان الأصل — فيقول نجيب محفوظ: «هام عاشور على وجهه، مأواه الأرض، هي الأم والأب لمن لا أم ولا أب له» (الملحمة: ص١٩).

فكأن كل مجهول الأب والأم يكون هو الإنسان كما هو آدم الإنسان، وعاشور يُعرف باسمه ولقبه بدون اسم الأب، ونجيب محفوظ يُعرف باسمه — اسم مركب «نجيب محفوظ» — بدون اسم الأب أيضًا. ولأنه — عاشور — آدم فعليه أن يتزوَّج من حواء التي بلا نسب أيضًا في الزواج الثاني، الذي يكون فيه مساحة الاختيار أكبر من الزواج الأول، فيحب فلة، ويصفها نجيب محفوظ بقوله: «ومما جعلها أثيرة عنده أكثر أنه وجدها — مثله — مجهولة الأب والأم» (الملحمة: ص٥٢). إذن فنحن أمام الإنسان الأول أو الإنسان الأصل الذي يضم الرجل والمرأة — آدم وحواء — فالرواية بهذا المعنى ستحكي لنا عن أصل الإنسان والإنسانية بشِقَّيها الرجل والمرأة.

(١١) رمز اسم عاشور الناجي (نجيب محفوظ)

يردُّنا نجيب محفوظ بعبقرية لا نظير لها، واستبصار هو من قوة نفسية خارقة من خلال الاختيار المذهل لاسم عاشور الناجي إلى يوم العاشر من المحرم، ذلك اليوم الذي نجا فيه موسى عليه السلام من فرعون وقومه بمعجزة كونية؛ وهي شق طريق في البحر، إذ يضرب بعصاه البحر فينفلق فيكون كل فِرق كالطود العظيم، فيمشي موسى آمنًا مطمئنًّا، وقد كان الموت حقيقةً مؤكدةً لموسى ومن معه، ولا مفر منه، حتى إن القوم أدركوا ذلك واستسلموا له، إلا أن تأتيهم معجزة، وها هي المعجزة تأتي لموسى بوحي من السماء. يقول تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ

الْعَظِيمِ ❁ وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْآخَرِينَ ❁ وَأَنْجَيْنَا مُوسَى وَمَنْ مَعَهُ أَجْمَعِينَ﴾.[٢١] وقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لَا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَى ❁ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ ❁ وَأَضَلَّ فِرْعَوْنُ قَوْمَهُ وَمَا هَدَى ❁ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ قَدْ أَنْجَيْنَاكُمْ مِنْ عَدُوِّكُمْ وَوَاعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنَ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى﴾.[٢٢]

وتأتي معجزة عاشور عن طريق الحلم — والحلم في إحدى دلالته شكل من أشكال الوحي الذي تم مع النبيَّين إبراهيم ويوسف عليهما السلام — الذي رأى فيه الشيخ عفرة يأمره بالخروج من الحارة، فيستجيب ويدعو أهل الحارة وأسرته للخروج معه فيرفضون.

نام ساعتين.

رأى الشيخ عفرة زيدان.

هُرع نحوه مجذوبًا بالأشواق. كلما تقدم خطوةً سبق الشيخ خطوتين.

هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل.

وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم (الملحمة: ص٥٧).

فقال بجدية غير متوقعة: علينا أن نهجر الحارة بلا تردُّد.

فرمقته غير مصدقة فعاد يقول: بلا تردُّد.

فتساءلت مقطبة: ماذا حلمت يا رجل؟

– أبي عفرة أراني الطريق.

– إلى أين؟

– إلى الخلاء والجبل ... الموت حق والمقاومة حق.

– ولكنك تهرب.

– من الهرب ما هو مقاومة (الملحمة: ص٥٨-٥٩).

أليس هذا الحلم نفس ما ذكره القرآن حول كيفية نجاة موسى عليه السلام؟ وإننا لنلمح دلالةً أخرى في النجاة نعود معها لنجاة نوح ومن معه، وغرق ابنه في الطوفان

[٢١] سورة الشعراء: آية ٦٣، ٦٤، ٦٥.

[٢٢] سورة طه: آية ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠.

لرفضه الاستجابة لنداء الأب، وهكذا عاشور أيضًا عندما عرض على أبنائه الخروج معه. فيقول تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنَّ قَوْمِي كَذَّبُونِ ❋ فَافْتَحْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ فَتْحًا وَنَجِّنِي وَمَنْ مَعِيَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ❋ فَأَنْجَيْنَاهُ وَمَنْ مَعَهُ فِي الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ ❋ ثُمَّ أَغْرَقْنَا بَعْدُ الْبَاقِينَ﴾.[٢٣] وكذلك في نجاة لوط من الهلاك ورفض زوجته الخروج معه فهلكت. وقوله تعالى: ﴿قَالَ إِنَّ فِيهَا لُوطًا قَالُوا نَحْنُ أَعْلَمُ بِمَنْ فِيهَا لَنُنَجِّيَنَّهُ وَأَهْلَهُ إِلَّا امْرَأَتَهُ كَانَتْ مِنَ الْغَابِرِينَ﴾.[٢٤]

وقوله تعالى: ﴿فَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِ إِلَّا أَنْ قَالُوا أَخْرِجُوا آلَ لُوطٍ مِنْ قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ ❋ وَأَهْلَهُ إِلَّا امْرَأَتَهُ قَدَّرْنَاهَا مِنَ الْغَابِرِينَ﴾.[٢٥]

وهذا ما نراه بوضوح في كيفية نجاة عاشور: «اجتمع عاشور بأسرته الأولى، زينب وحسب الله ورزق الله وهبة الله، وباح لهم بحلمه وعزمته ثم قال: لا تتردَّدوا فالوقت ثمين.

فسأله هبة الله: أليس الموت في الخلاء يا أبي؟

فقال عاشور وهو يزداد غضبًا: علينا أن نبذل ما في وسعنا وأن نقدِّم الدليل للمولى على تعلُّقنا ببركته.

فهتفت زينب: أفسدت البنت عقلك!

فقلَّب وجهه في وجوههم وتساءل: ما قولكم؟

فأجابه حسب الله: عفوًا يا أبي، نحن باقون ولْتكن مشيئة الله!

هام عاشور في حزن عميق ثم غادر المكان» (الملحمة: ص٦٠).

وكأن الخروج من المكان وتركه هو الوسيلة للنجاة كما يقرر القرآن عن معظم الأنبياء، وسيرة الرسول الأعظم محمد ﷺ وهجرته ونجاته من محاولة قومه قتله؛ أظهرُ تأكيد لذلك. فيقول نجيب محفوظ مؤكدًا على ضرورة الخروج: «وهاجر عاشور في الفجر وتحركت به الكارو نحو القبو» (الملحمة: ص٦١).

ويلفتنا اختيار اسم عاشور إلى تأثر نجيب محفوظ بشخصية الحسين الذي استُشهد في يوم عاشوراء من شهر المحرم، حيث الاحتفال بذكرى نجاة موسى عليه السلام، وتمضي السنوات — لقد كتب الحرافيش عام ١٩٧٥م وخلوده إلى الرفيق الأعلى في ٢٠٠٦م — بنجيب محفوظ ويترك وصيته التي تقضي بأن يصلَّى عليه وتخرج جنازته

[٢٣] سورة الشعراء: آية ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠.

[٢٤] سورة العنكبوت: آية ٣٢.

[٢٥] سورة النمل: آية ٥٦، ٥٧.

من مسجد الحسين ليكون شهيدًا أيضًا على نحو ما من الشهادة، وبخاصة بعد حادث الاغتيال الذي أصابه بالشلل ووهن الصحة. ونسأل: ألم ينادي نجيب محفوظ بمثل ما نادى به الحسين من العدل ورفع الظلم عن العباد الذي مارسه معاوية وأبناؤه؟! أي استبصار وإسقاط للمصير ذلك الذي يقدمه نجيب محفوظ؟!

كما نود الإشارة إلى أن نجيب محفوظ يدل اسمه المركب على النجابة وهي الذكاء والفطنة والعبقرية، ومحفوظ أي تشمله عناية الله من كل الأخطار. وهو يقرر في الرواية أنه لا يسلم من الشوطة إلا من سلمه الله.

ونلاحظ تلاقي دلالة اسمَي عاشور الناجي ونجيب محفوظ، وهذا التلاقي موجود في حادث الموت والاغتيال والنجاة لدى كل واحد منهما. وبعدها تكون الحياة الأكثر خصبًا وشهرة، وأكثر نماءً وثراءً لكليهما، فعاشور يقدم أعظم ما عنده للحارة والحرافيش، فيقول محفوظ: «وتحمس الجميع لإغداق الثناء عليه لجوده وإحسانه وعطفه، كان راعي الفقراء، يتصدَّق عليهم، ولم يقنع بذلك؛ فكان يشتري الحمير ويسرح بها العاطلون، أو يبتاع لمن يريد عملًا السلال والمقاطف وعربات اليد، حتى لم يبقَ عاطل واحد في الحارة عدا العجزة والمجاذيب. الحق إنه لم يُعرف عن وجيه من قبلُ مثل ذلك؛ لذلك رفعوه إلى مرتبة الأولياء، وقالوا إنه لذلك نجَّاه الله من دون الآخرين، وهدأ عاشور واستكن ضميره الحي، وشرع في تحقيق أحلام كانت تراوده من قبل» (الملحمة: ص٧٤).

ونجيب محفوظ يقدم أعظم ما عنده لمصر والعرب والعالم والطبقة الشعبية المتوسطة والفقيرة، وقد رفعه الكُتاب والنقاد والعالم إلى مرتبة عالية مثل التي حظي بها عاشور من أهل الحارة.

(١٢) رمز الاختفاء

يحقق عاشور الناجي العدل والخير والحق، ويلتزم بتعاليم الدين أشبه بالتصوُّف في مضمونه لا في شكله، ويعطي الفقراء وينصر الضعفاء، ويهرم ويدخل إلى التكية ولا يعود، ولا يموت، وينتظر الكل عودته، ويظل طوال الملحمة الغائب الحاضر. إن إسقاط الذات والاستبصار بالمصير في المستقبل لهو آية المبدع الحق، فها هو نجيب محفوظ يعيش ويعمَّر حتى ما بعد العام الخامس والتسعين، وتضعف صحته وسمعه وبصره وكأنما فقد المكان والزمان، ويعيش في عزلة تامة ليس معه إلا زوجته، ويحقق الخلود الأسطوري بجائزة نوبل وألقاب عديدة حصل عليها، حتى المبدعون المصريون يعطونه

أقلامهم اعترافًا منهم بفضله عليهم في حفل عيد ميلاده عام ٢٠٠٥م، وكأنه الخلود الذي استبصر به في شخصية عاشور وغيابه الأسطوري. كما نلحظ في ذلك الغياب تأثُّرًا واضحًا بفكرة المهدي المنتظر، ولعل اختفاء عاشور الناجي دون موت وكأنه تأجيل للحكم؛ ليترك الباب مفتوحًا لنزلاء التكية الحاضرين الغائبين الذين لا يعرف أحد هل يموتون أم لا.

ويعد الاختفاء هنا تكريمًا بتجنب الموت (الفناء)، ولهذا كُرِّم عاشور بالاختفاء ليصبح في الوقت نفسه وعدًا باحتمال العودة بعد ذلك.

(١٣) الخلود الأسطوري وعلاقته بالتصوف

التصوف في حد ذاته إعادة قراءة للمفاهيم السائدة وتحاور معها، والتواصل مع المطلق بكل أشكاله، والوصول إلى جوهر العلاقات في الفن والإنسان والوجود، ومن هنا يكون الهاجس الإبداعي في التجربة الصوفية ككل حالة إبداع وحالة حياة كاملة في نفس الوقت، تتحقق بالكتابة كفعل وجودي يخلق لغته ويعيشها في نفس اللحظة، وينتج الحياة أثناء حركته في اللغة، حيث الكتابة الصوفية ليست أداةً لتشخيص وضعيات خارجية، وإنما هي تجربة في حد ذاتها.[٢٦]

ولذلك كان للتجربة الصوفية أثر كبير في إغناء الفكر الديني وآدابه الناتجة عن تلاقح إبداعي بين الشريعة والحقيقة، أو بين علم الظاهر وعلم الباطن؛ فالشريعة أعطت الصوفي إشارة البدء لقرع باب الحقيقة والغوص في أعماقها، والحقيقة أغنت الشريعة بما عمَّقته في نفس الصوفي من مفاهيمها ومنطلقاتها الأساسية وتطبيقاتها الفرعية؛ فارتقت نفسه إلى مستويات أعلى من مستوى التديُّن العامي، الذي يقف بصاحبه عند مطامح جرَّت مغنم الجنة ودفعت مغرم النار، حتى بلغت به منزلةً سامقةً جعلت من التجربة الدينية فعل جمال، لا يبتغي صاحبها من ورائها منفعةً من أي نوع، حتى ولو كانت وقوفًا عند الجمال نفسه لتملي مباهجه، أو وصولًا إلى رحاب القرب للتنعُّم بلقاء الجمال، أو جمال اللقاء، نكران مطلق للذات! «إذا عرف الجزء نفسه أدرك أنه الكل، وأن الجزء لا وجود له، وهيهات أن يعرف الجزء نفسه إلا بالموت، وبين المعرفة والموت جسر من الحب.» وهذه

[٢٦] سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

الأمور الثلاثة هي محور التجربة الصوفية؛ أن تعرف هو أن تحب، وأن تحب هو أن تموت، وأن تموت فيمن تحب هو أن تحيا به، أي أن توجد. وفي وحدة الجذر العربي بين الوجد والوجود ما يدل على وجود الوجد بواسطة وجد الوجود. وجاء في التنزيل الكريم: ﴿يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ﴾، إنها الحياة الجديدة بالإيمان، كدودة الحرير تنسلخ عن دوديتها لكي تطير فراشة، أو الفراشة تتهافت على النور لتحترق، أو الحطبة تحيي النار كجمرة! هذا التحوُّل نحو الأعلى والأجمل والأفضل هو محور التجربة الصوفية.[٢٧]

وقدَّم نجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش إسقاطًا لذاته المتصوِّفة ولمصيره من حيث الخلود لشخصه، وبخاصة في شخصية بطلها عاشور الناجي، ذلك الذي لم يحدث فيما يغلب على الظن عندنا إلا لدى عدد قليل من كبار المبدعين والمتصوفين أمثال الحلاج الذي يُؤثَر عنه أنه تنبَّأ بمصيره مقتولًا، بل ومصلوبًا.[٢٨]

وها هو الحلاج يقول: «اقتلوني يا ثقاتي فإن حياتي في مماتي.» وكأنه الخلود الذي يبدأ بالموت وليس بالميلاد. وكان الحلاج مسقطًا لذاته في هذا القول، وهو الذي عاش مصلحًا اجتماعيًّا، وكأن التصوُّف الحقيقي في جوهره آلة دفع في خدمة الناس، وفي الارتقاء بهم وتقديم رؤًى لحل مشكلاتهم. ونجيب محفوظ مستبصر بكل ما سبق؛ فهو المصلح الاجتماعي، والمتصوف، والمبدع الذي يرى بعينَي زرقاء اليمامة، فيحذِّر مجتمعه وأمته العربية والعالم من خطورة غياب العدل الاجتماعي وتهميش الطبقة المتوسطة — في ظننا أنها الحرافيش — والديكتاتورية السياسية … إلخ.

وفي الملحمة يقول الأناشيد باللغة الفارسية وكأنه يريد أن يقول إن الأسرار الغامضة للتكية — التصوف — لا توهب لأي أحد، وإنما يَفهم كُنهها كل من يحاول أن يجتهد ليفهم رموزها ويتَّحد معها. فالعالم الصوفي رمز واعٍ لنقل الدلالات، وكأنه يحاول القول بأن لغة التكية هي أشبه بلغة الكون، يقرؤها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التي يستهويها ويفهمها كل من يحاول أن يقترب منها.[٢٩]

---

[٢٧] نهاد خياطة: دَور التجربة الصوفية في إغناء الفكر والأدب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكُتَّاب العرب، العدد ١١٦ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٠م.

[٢٨] صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

[٢٩] مصطفى عبد الغني: مرجع سابق.

ويقدم نجيب محفوظ آخر إبداعاته وتجلياته وهي أصداء السيرة الذاتية، وأحلام فترة النقاهة، التي احتوت على ٢٣٩ حلمًا يغلب عليها الطابع الصوفي والفلسفي والإنساني والأدبي والشعري.[٣٠] وهكذا رأينا التشابه بين نجيب محفوظ وعاشور الناجي في ذلك التوجُّه الصوفي.

(١٤) رمز النجاة من الشوطة (الإرهاب)

كان الحدث الأصعب في حياة نجيب محفوظ يوم الجمعة الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٩٤م عندما تعرَّض له شاب غضٌّ لم يقرأ كلمةً مما كتبه نجيب محفوظ ولم يكن يعرفه. هذا الشاب طعن نجيب محفوظ في أسفل عنقه، وفرَّ هاربًا إلى أن ألقي القبض عليه، ورغم جريمته النكراء إلَّا أنه قال جوابًا على سؤال له إنه غير نادم، وإنه لو سنحت له الفرصة فسيقوم بذلك ثانية. وقال: «إنه لم يقرأ لنجيب محفوظ حرفًا، لكن أميره أصدر فتوى بتكفير محفوظ، وهو نفَّذ ذلك.» وعانى نجيب محفوظ سنوات بسبب الاعتداء عليه، ووهن جسده، وخفَّ بصرُه، وثقل سمعه، وقلَّت حركته، وتقلَّصت مشاويره، وتحدَّد المقربون منه. ولكنه عاد ليزاول الإبداع ويكتب، وأصدر العديد من الأعمال، حتى كانت الأشهر الأخيرة؛ فعافت الروح جسدها الواهن، وتمرَّدت عليه وفارقته متسللةً لتترك الملايين من أقرب الناس إليه، حتى آخر من قرأ له في مواجهة صدمة الفراق المتوقَّع، لا ليقولوا: لماذا وكيف؟ وإنما ليمسحوا الدموع ويترحَّموا ويعودوا ليُعايشوه من جديد وسط العشرات والمئات من الناس. وهذا ما حدث لعاشور الناجي، فقد أحبه الناس وأُعجبوا به وناصروه، وقدَّم لهم أهم أعماله بعد نجاته من الموت، وفي خاتمة أيامه تمنَّوا عودته بعد غيابه، ولم يصدقوا موته، وظل طوال الملحمة الغائب الحاضر.

وينجو نجيب محفوظ من محاولة الاغتيال بمعجزة بعد عدة طعنات بالرقبة، وقد جاوز الثمانين من عمره يومذاك، ويتم العثور على الطبيب المنقذ قبل ركوب المصعد بثوانٍ معدودة، ليكون الاكتشاف بأنه من كبار المختصين في مثل هذه العمليات؛ لتتحقق معجزة النجاة من الموت — القتل — ليصبح الناجي من محاولة الاغتيال الآثمة — التي تشبه

[٣٠] نجيب محفوظ: أحلام فترة النقاهة، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٧م. نحيل القارئ إلى الفصل الثاني من الكتاب الحالي، وفيه تحليل نفسي لهذه الأحلام.

الشوطة التي أَلَّمت بالحارة وقضت على من فيها في ملحمة الحرافيش — وهل كان تكفير المُبدعين والكُتَّاب والفنانين والمفكرين في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، ورفع دعاوى الحسبة عليهم والتفريق بينهم وبين زوجاتهم — نصر حامد أبو زيد — بل واغتيالهم — فرج فودة — أو المطالبة بقتلهم — وهؤلاء كثير — وحديثًا المطالبة بعدم نشر ألف ليلة وليلة، أو الحجز على أثاث بيت الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، ومشكلات مشابهة مع جابر عصفور وجمال الغيطاني وغيرهم، ووصول خطابات التهديد والوعيد لكثير منهم، وقتل أطفال المدارس والسائحين؛ شوطة تجتاح مصر حينها؟ يقينًا أن نعم، وها هو بمعجزة إلهية ينجو من القتل، ليصبح كما استبصر قبل عشرين عامًا، وبحدس هو عمق التجربة الإبداعية عاشور الناجي الرمز الأسطوري فيقول: «إنها الشوطة، تجيء لا يدري أحد من أين، تحصد الأرواح إلا من كتب الله له السلامة.

اسمعوا كلمة الحكومة.

أنصت الجميع باهتمام.

– تُرى أفي وسع الحكومة دفع البلاء؟

– تجنبوا الزحام، تجنبوا القهوة والبوظة والغرز!

الفرار من الموت إلى الموت! لشد ما تتجهمنا الحياة!» (الملحمة: ص٥٦).

ندرك الآن أن نجاة نجيب محفوظ من الاغتيال كانت لأن الله كتب له السلامة، وأنه قدم تصوُّرًا لمواجهة تلك الشوطة الجديدة — الإرهاب — يقوم على الحكومة والناس معًا، فلكل دوره ويجب الوفاء به.

وبعد الخروج من الحارة يقول نجيب محفوظ: «قضى عاشور وأسرته ما يقارب الستة الأشهر لم يغادر الكهف إلا ليحضر ماءً من حنفية الدرَّاسة، أو يبتاع علفًا للحمار أو بعض الضرورات في نطاق ما يملك» (الملحمة: ص٦٣).

(١٥) الزواج وأسماء الأبناء

يتزوَّج كلاهما عاشور الناجي ونجيب محفوظ بعد أن جاوزا الأربعين عامًا، فهذا هو عاشور الناجي يتزوَّج ثانيةً بعد أن غادر الشباب، كما تزوَّج نجيب محفوظ بعد أن غادر الشباب، فيقول عن عاشور: «وسعد الرجل — عاشور الناجي — بزواجه، حتى خُيِّل لمن رآه أنه رجع إلى شبابه الأول» (الملحمة: ص٥٢).

وينجب نجيب محفوظ بنتين وهما تساويان في القسمة كما يقول فقه المواريث والشهادة رجلًا واحدًا، وعاشور ينجب ولدًا واحدًا ويسميه شمس الدين — علامة على التمسك بالدين والنور الكامن والبادي فيه — فيقول نجيب محفوظ: «وتمضي الأيام وتحمل فلة، ثم تنجب ذكرًا يسميه أبوه شمس الدين» (الملحمة: ص٥٣).

ويسمي نجيب محفوظ ابنتيه فاطمة وأم كلثوم على أسماء بنات الرسول الأعظم محمد ﷺ، وفي هذا تديُّن واحترام لمبادئ الدين وتأسٍّ بالرسول، وهناك من الكُتَّاب من أرجع تلك التسمية إلى أنه كان يحب الاستماع إلى كوكب الشرق أم كلثوم، ولكن ماذا عن اسم فاطمة؟

فكما هو ثابت في علم النفس أن هناك حتميةً نفسيةً تكمن وراء اختيار أسماء الأبناء، ولعلنا لا نخالف الواقع إذا لاحظنا أن بعضًا ممن يظهرون سلوكًا متدينًا ويتشدَّقون بألفاظ عديدة عن الإسلام يطلقون على أبنائهم أسماءً ليست من أصل عربي أو إسلامي، بل هي من ثقافات أوروبية أو تركية أو فارسية.

وعاشور الناجي في الملحمة شخص متديِّن متصوف، ونجيب محفوظ تضج أعماله بمعاني التصوف والانتصار للدين.

(١٦) المال والثراء (جائزة نوبل)

يحصل عاشور على أموال أحد الأثرياء (اسمه البنان) فيقول: «وكلما خرج مبكرًا ليعد العربة جذبت عينيه دار البنان؛ تعجبه هامتها الأرجوانية، وضخامتها المهيبة، وأسرارها المنطوية» (الملحمة: ص٧٠).

ومَن مِن الأدباء والعلماء لا يحلم بجائزة نوبل؟! فيقول: «ويرسخ الإغراء في أعماقه وينفث أحلامًا سحرية. كما اشتاق يومًا إلى الاطلاع على أسرار التكية» (الملحمة: ص٧٠). وكأن الجائزة لها هيبتها ومتعتها كما التكية وما ترمز إليه. ويهتدي عاشور لحكمة جديدة بعد حصوله على ثروة البنان فيقول: «المال حرام ما لم يُنفق في الحلال. ومضى يذرع السلالم حائرًا، ثم تمتم: هو حلال ما دمنا ننفقه في الحلال» (الملحمة: ص٧٣).

ويدور الجدل حول أحقية عاشور لهذا المال والثروة — نلاحظ دلالة البنان التي تشير إلى أطراف الأصابع — وكأن الثروة ستحل على نجيب محفوظ من البنان أي الأصابع، وهذا دليل على الكتابة والإمساك بالقلم، وهذا ما تحقق بنوبل وأموال كثيرة جاءته من مهنة الكتابة أو كتابة سيناريو لبعض الأفلام السينمائية، بل ويُعرض عليه قُبيل خلوده إلى الرفيق الأعلى أموال طائلة لكي تَطبع واحدة من دور النشر مؤلفاته الكاملة.

ويحصل نجيب على جائزة نوبل فيصبح الجدل على أشُده حول الجائزة والصهيونية وأولاد حارتنا تارة، ومدى أحقيته بالجائزة والشبهات حولها تارةً أخرى، وكأنهم أرادوا سجنه في موالاته لذلك اللاكيان الصهيوني، ولكنه خرج منها — سجن معنوي — ولم يفقد شيئًا من حب الجماهير، كما حدث تمامًا لعاشور حيث سُجن أيضًا بتهمة أخذه المال.

ويهتم عاشور بعد ذلك بالتكية التي تمثِّل الإشعاع الرئيسي الذي يحمل معنى الكون كله؛ حيث الأناشيد التي تخرج منها آناء الليل وأطراف النهار، إنها رمز لقانون الخير «القوة» التي تهب للضعفاء أسباب الحياة لأعمال الخير وتعليم أولاد البسطاء الحرافيش. فيقول نجيب محفوظ على لسان عاشور: «لم أستأثر بالمال لنفسي، اعتبرته مال الله واعتبرت نفسي خادمًا له في إنفاقه على عباده، فلم يَعُد يوجد جائع ولا متعطل، ولم يعد ينقصنا شيء؛ فعندنا السبيل والحوض والزاوية» (الملحمة: ص٨٣).

ويقدم نجيب محفوظ قيمة الجائزة لأحد البنوك ويعمل وديعة — التكية — وتنظيم لجنة لرعاية الوديعة التي قرَّر أن يُعطى ريعها السنوي في كل مرة لإحدى الجهات العاملة في مجال خدمة الإنسان، فيكون الخلود بهذا الوقف الخيري، ورمز العطاء وتمسك بتعاليم الدين والزهد في متاع الدنيا، وكأنه ينفِّذ حديث الرسول: «إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث؛ صدقة جارية، أو ولد صالح يدعو له، أو علم يُنتفع به.»

(١٧) الموت (الغياب – النهاية)

شغل الموت نجيب محفوظ وهو ليس عدمًا، حيث يقول: «الموت لا يُجهز على الحياة، وإلا أجهز على نفسه.» والموت لا الولادة الجسدية هو البداية، والحياة هي إرادة التخلُّق من يقين الموت والوعي. فمنذ السطر الأول في الملحمة يقول: «في الممر العابر بين الموت والحياة.» وليس بين الولادة والموت، فالموت هو الأصل، والحياة احتمال قائم. هذه الحقيقة هي سدنة الملحمة ولبانتها. ومنذ البداية يواجهنا الموت يسير على أرجل حين أعلن عن نفسه بمواكب النعوش: «ميت جديد، ما أكثر أموات هذا الأسبوع! وأحيانًا تتابع النعوش كالطابور، ولا يفرق هذا الموت الكاسح بين غني وفقير.» وفي مواجهة هذا الموت منذ البداية، جرب عاشور الناجي الخوف لأول مرة في حياته، نهض مرتعدًا، مضى نحو القبو وهو يقول لنفسه إنه الموت، تساءل في أسًى وهو يقترب من مسكنه: لماذا تخاف الموت يا عاشور؟ ثم اقترنت رؤية الموت رأي العين بالهرب منه، فعاشور حين قرَّر شد الرحال هربًا من الشوطة — الطوفان — كان ذلك بناءً على حلم رآه وفهم منه أن

الشيخ عفرة زيدان ينصحه بالهرب، فكان قوله الموجز المكثف لحميدو شيخ الحارة: «لقد رأيت الموت والحلم.» كان ذا دلالة خاصة، فقد استعمل فعل «رأيت» وكأنه يعني البصر والبصيرة معًا، وحينئذٍ جاء رد شيخ الحارة: «هذا هو الجنون بعينه، الموت لا يُرى.» ثم ننتبه إلى عطف الموت على الحلم دون زيادة، فنشعر وكأن الحلم هو البعد المكمل للموت. في الوقت نفسه نقيضه.

«– بل رأيت الموت أمس، ورائحته شممت.

– وهل الموت يعاند يا عاشور؟

– الموت حق.

– ولكنك تهرب.

– من الهرب ما هو مقاومة.»[٣١]

ويخلَّد نجيب محفوظ في ٣٠ من شهر أغسطس من عام ٢٠٠٦م، وهو بداية فصل الخريف، ويا لها من أعجوبة! إذ يختفي عاشور الناجي في ملحمة الحرافيش في الخريف. تقول فلة زوجته مخاطبةً ابنها شمس الدين: «أبوك لم يرجع من سهرته!

فيرد: ماذا حدث؟

فقالت تتحدَّى هواجسها: لعل النوم قد غلبه.

ومضى وهو يقول: كيف يطيب السهر في فجر الخريف؟» (الملحمة: ص٩٠).

وما يُفهم من هذا المقطع أن الزمان هو نهاية الصيف وبداية الخريف، حيث الحر الشديد الذي لا يصلح معه السهر. ويفارقنا محفوظ في مثل هذا التوقيت تمامًا لتكون الأعجوبة الأخيرة التي يصدمنا بها، وليتأكد ما ذهبنا إليه في هذه النظرة الأولى على الحرافيش التي رأى فيها مصيره ونهايته وخلوده، إذ الخالدون لا يموتون أبدًا.

أما المعنى الأعمق فهو أن نجيب محفوظ منذ سنوات وهو يعيش في الخريف، حيث الذبول الجسمي وضعف السمع والبصر والقدرة على الحركة، والإصابة التي تركت آثارها فيه بعد محاولة الاعتداء عليه، وفقدان الأصدقاء والأهل بمرور الزمن، ومع ذلك فقد طاب له السهر في جو الخريف وكأنه يحس النهاية؛ فيقرر أن يأخذ من الحياة أكثر مما تريد أن تعطيه إياه، وقدَّم بعض إبداعاته في تلك الفترة مثل؛ أصداء السيرة الذاتية، التي كانت تُنشر في جريدة الأهرام، وأحلام فترة النقاهة، التي كانت تنشر تباعًا في مجلة نصف الدنيا.

[٣١] يحيى الرخاوي: مرجع سابق، ١٩٩٢م.

لا شك أن حالة نجيب محفوظ الصحية وإصابته الأخيرة قد تركت آلامًا كبيرةً في نفوس محبيه وتلاميذه ومريديه، كلما وجدوه نائمًا أو يتركهم لينام بعد تدهور حالته الصحية ودخوله في غيبوبة أكثر من مرة.

أمَّا ساحة الإبداع قُبيل رحلة الوداع من المستشفى إلى مثواه الأخير، نتساءل أيضًا: هل استبصر نجيب محفوظ بهذا الموقف وهذه اللحظة حين وصف حالة عاشور الناجي حين غاب — نلاحظ دخول نجيب محفوظ في غيبوبة وغيابه عن الوعي وكأنه الغياب الذي حدث لعاشور — وابنه شمس الدين الذي ذهب ليسأل عنه ويطمئن عليه؟ — نلاحظ كل المحبين الذين ذهبوا لنجيب محفوظ وكأنهم أبناؤه — حين كتب المقطع التالي من الحرافيش.

«عمَّا قليل سيلقى أباه، سيجده مستلقيًا بلا غطاء.

واخترق القبو إلى الساحة.

سبقته عيناه وهو يتأهب لملحمة اللقاء، ولكنه وجد المكان خاليًا.

جال ببصره فيما حوله في صمت وقهر.

الساحة والتكية والسور العتيق ولا أثر لإنسان.

في هذا الموضع يجلس العملاق عادة، فأين ذهب؟» (الملحمة: ص٩٠).

هذا هو العملاق نجيب محفوظ كان يجلس بيننا فأين ذهب؟ إلى الخلود الأسطوري يقينًا.

خاتمة (تعقيب)

من خلال تحليل النص الأدبي ومقارنته بسيرة نجيب محفوظ الذاتية تبيَّن لنا أن هناك رمزيةً واستبصارًا بالذات، والإسقاط الذاتي للمصير فيما يتعلَّق بنجيب محفوظ على شخصية عاشور الناجي، وكأنه كتب سيرته الذاتية فيه واستبصر بمصيره ومستقبله في تلك الشخصية عاشور الناجي في ملحمة الحرافيش، ولعل ما سنثبته حالًا من كلمات يحيى الرخاوي تؤكِّد نتائج الدراسة الحالية (سيرة نجيب محفوظ المستقبلية منذ عام ١٩٧٥م، تاريخ نشر ملحمة الحرافيش حتى تاريخ خلوده إلى الرفيق الأعلى). حيث يقول الرخاوي: «صرَّح محفوظ أكثر من مرة بأنه لن يكتب سيرته الذاتية، بل إنه ذهب أبعد من ذلك حين برَّر تحفُّظه هذا بأنه لا يرى في سيرته الذاتية ما يستأهل الإشارة بوجه خاص، فهي — حسب قوله — لا تختلف عن سيرة أي مواطن مصري وُجد في ظروفه، وهو لم يكن في ذلك مدعيًا التواضع، بل لعله — من فرط أمانته — أراد أن يبلِّغنا أنه (نجيب محفوظ)

يمكن أن يتكرَّر بلا أدنى تقديس، ثم إنه في نفس الوقت لم يتردَّد (ولا يتردَّد) أن يجيب كل سائل عن خصوصياته إجابةً صادقة ومباشرة، وإن لم تكن كاملةً طبعًا. على الرغم من هذا العزوف المبدئي، فإن سيرة نجيب محفوظ تجلَّت في كل أعماله (عَدَلت عن أن أقول أغلبها)، هي لم تتجلَّ ببعدها الظاهر، وإنما بمستوياتها الكِيانية المتعددة. إن نجيب محفوظ هو من المبدعين القلائل (أو النادرين) الذين لم يعيشوا هذا التناقض الصعب بين ما هم وما يكتبونه. وفي نفس الوقت إنه لا يوجد تماثل أبدًا بين شخصه وبين ما يكتب. إنه يحضر — شخصيًّا — في كل ما يكتب، وهو يحضر مبدعًا لشخوصه المتفردة — غير ما هو — أيضًا في كل ما يكتب. كِلا الحضورين سهل ممتنع، فعلًا، لكن لكلٍّ لغته، وتشكيله ليكمل بعضه بعضًا. ومع كل هذا التحفُّظ، فإن محفوظ قد سمح في بعض أعماله بجرعة أكثر فأكثر من سيرته الذاتية؛ بدءًا بالثلاثية، ثم المرايا، فحكايات حارتنا، ثم أخيرًا أسمعنا أصداءها أكثر اختراقًا وتكثيفًا في «أصداء السيرة الذاتية».»[٣٢] (نلاحظ عدم الإشارة إلى ملحمة الحرافيش وشخصية بطلها عاشور الناجي كما ذكرنا سابقًا في التقديم.)

ويطالعنا في هذا الموضع ما يراه عبد الرحمن أبو عوف من أن نجيب محفوظ قد تتوزَّع سيرته الذاتية في الكثير من أعماله ما بين كمال عبد الجواد في الثلاثية، وعامر وجدي في ميرامار، أما الحرافيش فهي أنشودة بحث ومعاناة عن تحقيق الحياة والعدالة والكمال في الحارة، إنها صورة بانورامية لا متناهية عن حارة مصرية تحدُّها معالم ذات رمز واضح، التكية والسور العتيق، رمز للغيب والمجهول، للأصل واليقين.[٣٣]

حتى أحدث ما كتب عن الحرافيش دراسة بعنوان «الحرافيش الرمز والأسطورة» لم يذكر كاتبها أن ثمة علاقةً قد تقوم بين عاشور الناجي بطل الحرافيش وشخصية نجيب محفوظ في التنبُّؤ والاستبصار بالمستقبل.[٣٤]

[٣٢] يحيي الرخاوي: نجيب محفوظ السهل الممتنع، ضاد، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب المصريين، العدد الخامس، القاهرة، ٢٠٠٦م.

[٣٣] عبد الرحمن أبو عوف: فصول في النقد والأدب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م.

[٣٤] أحمد شمس الدين الحجاجي: الحرافيش الرمز والأسطورة، دورية نجيب محفوظ، العدد الثاني، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩م.

الفصل السادس

الرمز والإزاحة والتكثيف في أحلام فترة النقاهة

وأخرج من جيبه مسدسًا، صوَّبه نحونا بيد مرتجفة؛ فتفرَّقنا في الحديقة تطاردنا لعناته وشتائمه.[1]

* * *

(١) أمَّا قبل

إن مفهوم الحكمة عند الأديب الكبير نجيب محفوظ يعيد تكوين التوجُّهات الفلسفية الإنسانية بشكل يلتبس فيه المدلول الثقافي الكامن بالظواهر الافتراضية الفريدة والشخصيات كعلامات غير قابلة للاختزال، ولذا فهناك ثراء في النص المحفوظي لدرجة قابليته للكثير من التأويلات الممكنة.[2]

ولذلك فحين تحاول الوقوف في رحاب نجيب محفوظ، وأمام إبداع «أحلام فترة النقاهة» كونه شكلًا جديدًا من أشكال السرد الأدبي، وإعجازًا آخر يضاف لنجيب محفوظ فلا بد أن تقلق، وهذا ما عشته منذ أن بدأت أفكِّر في هذا الوقوف في تلك الرحاب، وبخاصة أن هذا الشكل التجريبي العجائبي للكتابة السردية الذي يبدو وكأنه عفوي،

---

[1] نجيب محفوظ: أحلام فترة النقاهة، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٧م.

[2] محمد سمير عبد السلام: التسامح الحضاري في سيرة نجيب محفوظ وأحلامه، مجلة تحديات ثقافية، تصدر عن دار تحديات ثقافية، العدد ٢٩، السنة السابعة، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.

ينطق على عمل مركب يقوم على النظام والأمانة المطلقة، ويحرِّر الموضوع والشخصية والحدث (الفعل الإبداعي) من آنية اللحظة وصدورها إلى آفاق المطلق ومداه اللانهائي واللاشخصي. والسرد هنا لا يسير في خط مستقيم، بل هو أشبه بارتماء الأمواج على الشاطئ وانسحابها عنه، ويثمر هذا التكنيك نصًّا متوهجًا محمومًا، ولكنه مكتوب بدقة ورهافة، وهو في النهاية استكشاف وتأويل للمسكوت عنه، والمضمر لأسرار الوجود والزمن، والموت والعدم، وفهم البحث عن تراجيديا الإنسان من المهد إلى اللحد.[٣]

وهذه الكتابة الإبداعية التي تأخذ في رأينا شكل آليات إخراج وعمل الحلم؛ إذ يكتب نجيب محفوظ إبداعًا جديدًا يشبه شكل الحلم من حيث مضمونه — محتواه، وطريقة إخراجه — الذي توصلت إليه نظرية التحليل النفسي على يد مؤسسها سيجموند فرويد frued، حيث تعتبر تلك النظرية أن للأحلام شكلًا ومضمونًا له دلالاته الخاصة، ويحضرنا هنا اعتراف نجيب محفوظ عن نفسه بأنه لم يقرأ كتاب تفسير الأحلام لفرويد، والذي ترجمه للعربية العلامة والفيلسوف والمحلل النفسي مصطفى صفوان، ومحاولين من جانبنا، ونأمل أن يحالفنا التوفيق، التوصُّل إلى أن نجيب محفوظ يصدر عنه إبداع هذا الشكل الفني الجديد، كما يصدر النور عن الشمس الذي يأخذ ألوانًا متباينةً خلال فترة النهار؛ ففي الصباح يكون لون الضوء مختلفًا عن وقت الظهيرة، وأيضًا عند لحظات الغروب. فقد كتب نجيب محفوظ روايته التاريخية في البداية، ثم الرواية الواقعية، ثم الرواية الرمزية، وأخيرًا الأحلام — ذلك الشكل واللون الإبداعي الجديد — وخطتنا في قراءة أحلام فترة النقاهة ستقوم على اعتبارها شكلًا أدبيًّا جديدًا، وليست أحلامًا بأي من نوعيها؛ أحلام النوم أو أحلام اليقظة.

وقد غلب على هذا الشكل من الإبداع أنه كتابة أدبية رائقة مُحمَّلة بكل ألوان الصور البلاغية والتعبيرات العاطفية والرمزية والصوفية، التي تناسب المرحلة العمرية التي بلغها نجيب محفوظ، وقد صيغت تلك الكتابة الأدبية وفق آليات إخراج الأحلام، من حيث الرمزية الدالة على نجيب محفوظ، والتكثيف والإزاحة، وسنبحث عن رمزية المرأة باعتبارها الحياة، التي تتفق مع عمق رؤية نجيب محفوظ، ومعتمدين في دراستنا الحالية على التحليل النفسي الذي لم يَعُد مجرد كشف عن الصراعات النفسية أو العُقَد التقليدية

[٣] عبد الرحمن أبو عوف: سوناتا الوداع، قراءة في أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ، في كتاب الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

الموجودة في العمل الأدبي، بقدر ما عليه أن يوضِّح وأن يصف لغة العقل الباطن الرمزية، وما لها من خصائص أصيلة، وأن الظاهرة النفسية والدال قد انعتقا من البيولوجيا لتدخل إلى عالم السيميولوجيا — علم المعاني — فالعمل الأدبي أصبح يمثل الخطاب الشرعي للظاهرة النفسية. وإن التحليل اللاكاني — نسبة إلى جاك لاكان Lacn — للأدب قد تأسَّس وفقًا لبنية ذلك الخطاب، من خلال التفسير البنيوي للاستعارة والكناية، تلك التي تمثل اللعب البشري من خلال الرمز أو العلامة، حيث تستعيد الذات بنيتها عبر بنية اللغة بدءًا وعودة، وعودةً وبدءًا، في علاقة توسُّطية بين وجهَي الظاهرة النفسية؛ وهما الشعور واللاشعور، وعلاقة توسُّطية بين وجهي اللغة؛ وهما الدال والمدلول، ليصل إلى نتيجة مؤداها أن المرسل يتلقَّى من المستقبِل الرسالة التي أرسلها إليه في شكل معكوس، وأن الرسالة دائمًا تصل إلى مقصدها.[٤]

(٢) قراءات سابقة لأحلام فترة النقاهة

في مقال بعنوان «أحلام نجيب محفوظ هل تُعَد من قبيل المنامات، أم هي أحلام يقظة؟»: «أمَّا حول كيفية تعامل التحليل النفسي مع هذه الأحلام، للأسف، فإن التحليل النفسي على ما له من سمعة وغواية أعجزُ من أن يتعامل مع هذه الأحلام، التحليل النفسي أرقى قليلًا من تفسير ابن سيرين؛ لأنه أقل حسمًا في تعميم وترجمة الرموز، ثم إنه لا يقوم بتحليل حلم منفرد إلا في سياق التداعي الحر (وفي النقد الأدبي في سياق كلية النص)، وكل هذا تأليف لاحق لا علاقة له — عادةً وأبرز ما في هذا الحلم أنه — بالحلم. الحلم بعد الاكتشافات الفسيولوجية ودراسات التعلم والإبداع الأحدث هو أهم وأكثر دلالة، وأعمق توظيفًا من كل ما جاء في التحليل النفسي الكلاسيكي مما لا مكان لتفصيله. ولا أُخفي عليك أنني تصورت أن ناقدًا من هواة التحليل قد ينمو إلى علمه ما يرجِّحه فرويد بالنسبة لأحلام الطيران من مغزًى جنسي مباشر، فيترجم — مثلًا — نهاية حلم «١٠» من أحلام نقاهة شيخنا إلى هذا المفهوم الجنسي تعسُّفًا.»[٥]

---

[٤] عبد الله عسكر: غياب الأب الرمزي «دراسة في التحليل النفسي لمضمون رواية الطريق لنجيب محفوظ»، ط٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م.

[٥] يحيى الرخاوي: أحلام نجيب محفوظ تُعَد من قبيل المنامات أم هي أحلام يقظة؟ مجلة إبداع، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

وفي دراسة حول تحليل دلالة المكان في أحلام فترة النقاهة — ولكن الدراسة حملت عنوان «إبداع الحلم وأحلام المبدع» وهذا يتعارض مع المضمون — ونعرض هنا لواحد من تلك الأحلام التي تم تحليلها وهو حلم «١٤٤»: «نظرت في ظلمات الماضي فرأيت وجه حبيبتي يتألَّق نورًا بعد أن دام غيابها خمسين سنة، فسألتها عن الرسالة التي أرسلتها لها منذ أسبوع، فقالت إنها وجدتها مفعمةً بالحب، ولكنها لاحظت أن الخط الذي كُتبت به ينم عن إصابة كاتبه بداء الخوف من الحياة، وبخاصة من الحب والزواج. ولما كانت مصابةً بنفس الداء؛ فقد عدلت عن الذهاب إليك، وفكَّرت في النجاة، فلاذت بالفرار.» كيف عرَّى محفوظ الخوف من الحياة ومن العلاقة بالآخر (الحب) هكذا وهو في هذه المرحلة، مع كل الإعاقة والصعوبة! كيف كثَّف الزمن قفزًا عبر نصف قرن؟ كيف عمَّم هذا الخوف بين الطرفين بهذه الدقة؟ كيف كان الهرب هو الحل في مواجهة هذا الخوف المتبادل؟ نجح نجيب محفوظ أن يلغي الزمن، وأن يختزل خمسين عامًا ليتواصل الحوار: خطاب العتاب من أسبوع، والفراق من نصف قرن، والرد المؤجل «الآن».[٦]

وهل من الصواب أن يقول أحد النقاد: «وفي هذا الجو تحضر الأنثى بشكل مكثف في معظم الأحلام، ويتكشَّف نزق محفوظ وولعه بها إلى حد «الشقاوة»، بخاصة في مراحل الصبا والشباب، وبحكم آلية التعويض والاسترجاع التي يفرضها الحلم، تتعدَّد صورة الأنثى في أحلام النقاهة؛ فهي الحبيبة والزوجة، وهي العشيقة، وهي الغانية بائعة الهوى، وهي اللصة التي تسرق الجيوب والقلوب، وهي الشريدة الضائعة الساقطة من غربال الواقع والحياة، وهي الصديقة والزميلة، وهي الأخت والأم. وباستثناء صورة الأنثى الأم والزوجة والأخت، تبدو صورة الأنثى — في معظم الأحلام — مضطربةً ومشوَّهة، بل أحيانًا مبتذلة، لكنها مع ذلك تمتلك القدرة على الإغواء وإثارة الشهوة. في هذه الأحلام وغيرها نلاحظ أن الحب وصبوات الجسد يرتبطان دائمًا بفكرة المطاردة والملاحقة، وبخاصة من رجال الشرطة والأمن. وتتكرَّر هذه الرمزية بهواجس ورؤًى مختلفة، وكأنها تلمِّح لإسقاطات سياسية معينة؛ فمطاردة وملاحقة الحب ولحظات المتعة العابرة للكائن، وفي أضيق مساحة للحلم، تعني حصارًا ونفيًا لكينونته على شتى المستويات. أتصوَّر أن شهوة الحلم لدى محفوظ بخاصة في سنه المتقدمة تستدرجه بشكل لا إرادي إلى منطقة

[٦] يحيى الرخاوي: إبداع الحلم وأحلام المبدع، مجلة الهلال، القاهرة، تصدر عن دار الهلال للطبع والنشر، عدد مارس ٢٠٠٥م.

اللذة الحسية، والتي أصبح بحكم هذه السن يصعب تحقيقها وإرواؤها؛ لذلك كان هذا الحضور المكثَّف لنسائه وذكرياته وشطحاته معهن نوعًا من التعويض، وفي الوقت نفسه نوعًا من البحث عن سلطة مفتقدة، أو بمعنًى آخر سلطة محرمة؟»[٧]

وفي الوقت نفسه كتب محمد المخزنجي يقول: «وما إن بدأت التفكيك — يقصد تحليل أحلام نجيب محفوظ الواردة في الكتاب — حتى أصابني الفزع؛ فقد وجدت نفسي أسير في عكس الاتجاه الذي يسلكه الكيميائي الذي أحبه وأثق فيه، وبدلًا من تحويل التراب إلى ذهب، أحوِّل الذهب إلى تراب، تراب تفكيك الرموز وتعريتها، أي نزع سحر الفن عنها. فمن الصواب أن نتكلَّم عن سحر الفن، هو ذاك سحر الفن الذي كنت على وشك الإجرام في حق نفسي بتفكيك رموزه وتعريتها وأنا أشرع في الكتابة عن أحلام فترة النقاهة، وهو جرم لا ينبغي اقترافه؛ من أجل الحفاظ على أهم ما يمنحه الفن، أي التأثيرات الوجدانية القادرة على الارتحال بنا إلى احتمالات لا نهائية من الإيحاءات، وزخم الصور، ومحيطات الرموز. وما هي بمجرد أحلام، نعم. لقد استخدم أستاذنا الكبير أهم خصائص الحلم في صياغة نصوصه السردية تلك، من تكثيف شديد يضمر في إيجازه سعةً هائلةً من الأفكار والمحتوى والمادة النفسية، والتحويل الذي يموِّه الرئيس ويبرز العارض، والتصوير الذي يعرب عن مقاصد الكلام الخافية بمشاهد ورموز مخبأة في المشاهد، ورفع الحواجز بين الأزمنة والأماكن، ليكون هناك زمن واحد هو حاضر الحلم السرد، واعتماد اللامعقول، واللااجتماعي، كل ذلك يوهم بأننا نقرأ أحلامًا، لكنها ليست بأحلام، وتحديدًا ليست بأحلام نوم، وقد أوضح الأستاذ ذلك عندما صرَّح به.»[٨] وظهرت دراسة حول الإبداع الأدبي والجنون والحلم وعلاقة محفوظ برموز السلطة ورموز الدين: «نجيب محفوظ قد تجاوز الرابعة والتسعين من عمره وما زال يبدع، وإبداعه في هذه المرحلة غاية في التجريد والمرونة والعمق وسرعة الإيقاع، وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتأمُّل على المستوى العلمي والأدبي والإنساني؛ فعلى المستوى العلمي كيف نتصور هذا الإبداع بتلك المواصفات في وجود مرض السكري المزمن، وتصلُّب شرايين المخ، بسبب السن

[٧] جمال قصاص: نجيب محفوظ يفجر ما لم يقله في رواياته، جرأة وبوح حسي بين النوم واليقظة في كتابه الأخير أحلام فترة النقاهة، جريدة الشرق الأوسط، العدد ٩٦٧٢، بتاريخ ٢٢ مايو ٢٠٠٥م.

[٨] محمد المخزنجي: أحلام نجيب محفوظ وَمَضات تستدعي وميضًا، القاهرة، جريدة أخبار الأدب، العدد ٦١٨، بتاريخ ١٥ مايو ٢٠٠٥م.

وبسبب السكري، وضعف البصر، وضعف السمع، وغيرها من المشاكل التي نتوقع علميًّا أن تؤثر على كفاءة المخ، خاصةً في وظائفه العليا التي تقوم على التجريد والاستنباط والتفكير الرمزي متعدد المستويات، والإخراج الجمالي الأدبي للفكرة في أزهى صورها وبإيقاع سريع يكاد لا يبلغه شاب في العشرين، وبروح مرحة وساخرة وموجهة وموقظة؟ وما هو سر الدافعية التي لا تهدأ، بل تدفع دائمًا نحو الإبداع في وقتٍ كلَّ فيه الجسد وضعفت كل الحواس؟ حتى إنه كان يكتب ويداه مضطربة الحركة بسبب إصابة عصب اليد في الحادث الذي تعرَّض له، وهو الآن ما زال يكتب على الرغم من أنه لا يرى ما يكتبه بسبب ضعف حاسة البصر. وعلى المستوى الأدبي ننظر ونتعجب؛ كيف يستطيع شخص قد تجاوز التسعين أن ينشئ فنًّا أدبيًّا جديدًا وهو الأحلام، يُسقط عليه كل هذا الجمال الأدبي، وكل تلك المعاني العميقة؟ وعلى المستوى الإنساني لو استخدمنا حسابات البشر العادية لتساءلنا ببلاهة: وماذا يريد الرجل أن يقول بعد الذي قاله؟ وماذا يريد أن يبلغ بعد كل ما بلغه؟ وماذا يريد أن يأخذ بعد كل ما أخذ؟ ويحدد هدف دراسته بأنها لن تقوم بتفسير أحلام فترة النقاهة للأستاذ الكبير نجيب محفوظ، وإنما سيقوم بقراءة الحلم ثم يترك الأفكار تتداعى بحرية، وأحيانًا بدون ترابط حول رموز الحلم، وبما أنها تداعياته الشخصية فيمكن أن تتعدَّد حول الحلم الواحد ويبقى الحلم نفسه قابلًا للمزيد من الرؤى، وهذه هي عظمة الأدب الرمزي وعظمة ما كتبه نجيب محفوظ.»[٩]

وحديثًا ظهر مقال بعنوان «مع أحلام نجيب محفوظ» وهو مقال احتفائي يبدو وكأنه كُتب على عجل — يتجاوز قليلًا الصفحات الثلاث — وقد تناول تأريخًا قصيرًا لإبداعات نجيب محفوظ، وتعريف البلاغة، ومظاهرها في بعض أعماله، وكان في ختامه عرض لآخر ثلاثة أحلام كتبها نجيب محفوظ.[١٠]

كما جاءت دراسة حملت عنوان «أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ مقاربة نقدية في البنية التشكيلية والرمزية»، تناولت جوانب تتعلَّق بالجماليات الفنية للأحلام؛ وهي اللغة والفكر والرمز، باعتبارها القاسم المشترك في جميع الأحلام، ثم يقدم مجموعةً من

[٩] محمد المهدي: إبداعات الخريف، دراسة نفسية لأحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٥م.

[١٠] عبد السلام الشاذلي: مع أحلام نجيب محفوظ، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ١، شتاء ٢٠٠٧م.

الأحلام وتطبيق الجماليات الفنية عليها. ويبدو عليها التعمُّق والجهد المبذول ومحاولة إضاءة الطريق لفهم أعمق للأحلام.[١١]

ويظهر مقال بعنوان «غواية الستر في «أحلام فترة النقاهة»» ويفكِّك مؤلفه حسب قوله بعض أحلام نجيب محفوظ، ويفتتحها بقوله: «هذه محاولة لتحليل بعض هذه الأحلام من منظور المدرسة التفكيكية، فما الحلم في علم النفس إلا محاولة من العقل الباطن لتفكيك الواقع وإعادة تركيبه وفق منطق جديد.» ونعرض له «تفكيك الحلم ١١٨ من أحلام فترة النقاهة» حيث يقول نجيب محفوظ: «في ميدان محطة الرمل المزدحم دومًا بالبشر، ولمحت في ناحيته الرجل الذي تُردِّد كلماته الألوف وهو يغازل غانية، فهمست في أذنه: «إذا بليتم فاستتروا.» فقال: «وهل ثمة ستر أقوى من ملابسها».» ونقرأ التفكيك الذي كتبه أحمد سعيد حيث يقول: «من بين الأشياء «المحطة، الميدان، البشر»، حيث إمكانية التخفي تعجز أمام سحر الظهور، فلا مفر من أن يقع النظر على ساحر الكلمات، ويلمح الرجل الذي تردد كلماته الألوف في ميدان محطة الرمل، حيث لا نهائية الكلمات والمعنى، وإمبراطورية الرمز. محطة تقاطع، وفوضى الخطوط الرملية، وأثر عصا عراف الكلمات، وفضائية الدلالات، تلك المحطة التي تحمل كل مدارس المعرفة «طيبة، أثينا، روما، الإسكندرية، الجمالية»، هنا رمل المعرفة اللانهائي وامتدادها الدلالي، والزحام دال على تَشَظِّي المعرفة، وغياب المعنى، وفوضى الدلالة، فتختفي قراءة وفردية المعنى في زحمة الكلمات والأشياء، ويلمح الرائي في ناحية ميدان الكلمات الرجل الذي تُردِّد كلماته الألوف، مؤلف النص، حامل الكلمات، كاهن وساحر القبيلة، وإنه يحاور، ويجادل، يغيِّر ويبدِّل، ينسج خيوط الحكي والحكايا، ويغازل غانية الأسئلة والتساؤلات، ويغازل غانية الوجود، غانية المعنى، مثيرة الدهشة والشهوة واللهث وراء المجهول الوجودي في الكلمات والأشياء والمعاني والوجود والإنسانية، هي إيزيس التي تخصب الكلمات، هي غانية لذة النص ودفء الإثارة العقلية، ويهمس الحالم الرائي، ويشفق على ابتلائه بغواية الكلمات والأشياء، فيأمر الرجل الذي تُردِّد كلماته الألوف بالستر، فليس كل ما يُعرف يقال، والحقيقة «امرأة» مُرَّة، وآفة حارتنا النسيان، فهي لا تحتمل غواية غانية الكلمات وفوضى التساؤلات، وتخشى حرافيش المعاني. فالكتابة

---

[١١] ممدوح فراج النابي: أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ، مقاربة نقدية في البنية التشكيلية والرمزية، مجلة إبداع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٧، ٨، صيف وخريف ٢٠٠٨م.

ابتلاء لكل ما هو مألوف وأليف ويقيني. يهمس في أذنه بالستر لأن غواني الأسئلة تخاف حارتنا من غزلها، فمن ابتُلي بداء الكتابة فعليه بستر المعنى خوفًا من صليب التابوهات ومصير الحلاج. ولأنه الرجل الذي تُردِّد كلماته الألوف الذي يعرف سر الكلمات ويمتلك شفرات سحرها، ومفاتيح بوابات الدوال، والدلالات والإشارات، والسياقات، فهو يعرف أن الستر قلب الغواية، والغموض وسحر اللفظ والمجاز أبو المعنى، فيجيب هل ثمة ستر أقوى من ملابسها؟ فهل أقوى من ستر غواية اللغة بالحكي، الرواية، واللفظ يقصر عن المعنى، فهل ثمة ستر في ميدان محطة الرمل المزدحم بالبشر أقوى من ملابسها «كلماتها»؟»[١٢]

من خلال استعراض بعض ما كُتب من دراسات حول كتاب أحلام فترة النقاهة، نلاحظ أن هناك احتفاءً يقدم رؤًى مهمةً تساعد في فهم النصوص؛ من أمثال عبد الرحمن أبو عوف، ويحيى الرخاوي، ومحمد المخزنجي، ومحمد المهدي، ومحمد سمير عبد السلام، وممدوح فراج النابي، وهناك من أفسد النصوص بتأويلاته مثل جمال قصاص. وصحيح أن يحيى الرخاوي أضاف إلى النصوص ما قد يفيد باعتباره كان من أصدقاء نجيب محفوظ وعاشره عن قرب، وربما قد تداعى أمامه — نجيب محفوظ — ببعض دلالات ورموز رواياته بما فيها أحلامه، ولكنه هاجم التحليل النفسي وإسهاماته في تأويل العمل الأدبي — كما سبق وأوضحنا في مقدمة الدراسة الحالية — معتبرًا التحليل النفسي وقفًا على فرويد وحده، ومتجاهلًا لكل الإسهامات اللاحقة من بعده وبخاصة في التراث الثقافي المصري على أيدي فرج أحمد فرج وتلامذته، الذين اهتموا اهتمامًا عظيمًا بتحليل أعمال نجيب محفوظ — لا يكفي المقام الحالي لذكر تلك الجهود — ومتحديًا أن يقوم مهتم بالتحليل النفسي بقراءة نصوص أحلام فترة النقاهة قراءةً تضيف إليها. هذه كانت واحدةً من دوافعنا، وكانت البداية، ثم كانت الدراسة الحالية.

(٣) الرمز وعلاقته بالحلم

إن رموز Symbols الحلم يتم استيفاؤها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال، وحتى تلك الرموز الجنسية في الأحلام — التي قال

[١٢] أحمد سعيد: غواية الستر في أحلام فترة النقاهة، مجلة ضاد، عدد تذكاري عن نجيب محفوظ، القاهرة، اتحاد الكُتَّاب المصريين، نوفمبر ٢٠٠٦م.

عنها فرويد بأنها تمثِّل السواد الأعظم من رموز الحلم — هي في النهاية أيضًا مستقاة من ثقافة الشعوب، أي من المجتمع، ومن ثم فإن الرمزية في الحلم هي رمزية اجتماعية. وإن الحلم هو صورة مختزلة للواقع، أو هو اختزال للعلاقات الاجتماعية عبر الرموز. وهكذا فإن الرمزية في الأحلام هي وريثة الحياة الاجتماعية التي يحياها الفرد، فهي نابعة من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة، فالفرد يكتسب الرمز ومعناه من أحداث الحياة الاجتماعية التي يعيشها، والتي يتفاعل فيها مع غيره من الأفراد. فالرموز ليست موروثةً داخل الفرد، بل هي نتاج للتفاعل الاجتماعي. ولذلك نجد أن أحلام صغار الأطفال تكون خاليةً من الرموز؛ لأن قدرة الطفل الصغير على تكوين الرموز وفهم معانيها لم تكتمل بعد، كما أن عقله ما زال قاصرًا عن إدراك فحش رغباته حتى يلجأ عمل الحلم لديه إلى الرموز. أمَّا الراشد فهو على العكس من ذلك، يستخدم الرموز في الحلم لأنه يفهم معانيها الاجتماعية، وأكثر إدراكًا لفحش رغباته وضرورة إشباعها بطريقة اجتماعية وفقًا لتقاليد المجتمع. وعلى هذا فإن الأحلام لا تقتصر في تعبيرها فقط على الدلالات الجنسية — كما يعتقد فرويد — ولكنها أعم وأشمل من ذلك لتعبر عن الدلالات الاجتماعية، وما الدلالات الجنسية سوى أحد جوانب الدلالات الاجتماعية.[١٣]

(٤) الرمز الدال على شخصية نجيب محفوظ

توصَّلنا من خلال متابعتنا للحرافيش إلى أن نجيب محفوظ قد استبصر نفسه في شخصية عاشور الناجي بطل ملحمة الحرافيش، وأن الكثير مما حدث له في حياته قد حدث ما يشبهه في شخصية عاشور الناجي، ولقد اعتبرنا ذلك نوعًا من الاستبصار بالمستقبل والمصير، قد أتى من عمق التجربة الإبداعية والإنسانية لدى نجيب محفوظ، وكان يشبه في ذلك كبار المتصوفة الذين استبصروا بمصيرهم مثل أبي منصور الحلاج.

وعندما تقرأ أحلام فترة النقاهة يتبيَّن أن هناك مساحةً من الرمز الدال على الماضي في حياة نجيب محفوظ، كما يتضح وجود بعض الرموز الدالة على بعض أمنياته في المستقبل، وخاصةً بعد رحيله عن الحياة (جسدًا فقط؛ إذ الخالدون لا يموتون أبدًا، وهو

---

[١٣] عادل كمال خضر: الرمزية في الأحلام، مجلة علم النفس، العدد ٤٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

كذلك بلا ريب). فكان ذلك باعثًا للبحث عن الرمز الشخصي في أحلام فترة النقاهة، ومن ثم سنعرض لبعض الأحلام التي تعبر عن ذلك الرمز الشخصي.

الحلم رقم «١٤٥»

«هذا مهرجان عظيم جمع العديد من رموز الأُمَم، وناداني رئيس المهرجان وسلمني كرةً وهو يقول: إنها هدية المهرجان لك، وهي من الذهب الخالص، وانهالت عليَّ التهاني. ولَمَّا رجعت أعلنت نيتي على التبرع بنصف الهدية لأعمال الخير؛ فجاءوا بمنشار وأخذوا يقسمونها، ولما وصل المنشار إلى باطن الكرة دوَّى المكان بانفجار مزلزِل، وتطايرت شظايا الضحايا من الإنسان والحيوان والنبات والجماد.»[١٤]

وقبل تفسير الحلم السابق سنعرض لتفسير قرأناه؛ حيث يقول صاحبه: «كما تكشف بعض الأحلام عن عنف مكبوت — يقصد لدى نجيب محفوظ ذلك المبدع الذي أحب الحياة والإنسان والجماد أيضًا (هذه العبارة من عندنا) — يتفجَّر في أقصى لحظات الحلم بالحب والسعادة، فيحوِّلها إلى كابوس ومأساة يتلاشى فيها معنى الحياة ومعنى البشر. يجسِّد محفوظ هذا العنف على نحو مدهش في حلم «١٤٥»، ويُخيَّل لي أنه يستبطن لحظة فوزه بجائزة نوبل، فأي عنف يضمره هذا الحلم الكابوسي؟ ألا تعكس ظلاله ما نشاهده من عنف في واقعنا الراهن؟»[١٥]

عندما نقوم بالبحث عن الرمز في هذا الحلم نجد أن نجيب محفوظ يستحضر حفل حصوله على جائزة نوبل، وأنه بالفعل قد تبرَّع بالجائزة لأعمال الخير، وينتقد بشدة أولئك الذين شكَّكوا في الجائزة ومدى أحقيته بها، وكأنهم بهذا التشكيك فيها والهجوم عليها ومن بعدُ قيام بعض الجهلاء بتكفيره ومحاولة اغتياله، قد حوَّلوا الجائزة إلى قنبلة تقتل وتدمر، بدلًا من أن تقوم بالبناء والتقدُّم، فكانت النتيجة انفجارًا عظيمًا قضى على الإنسان والحيوان والنبات والجماد وكل شيء. وهنا يرمز نجيب محفوظ للجائزة بالكرة، وكأنه حصل على الكرة الأرضية وامتلكها، حيث شهرته العالمية في أنحاء الأرض، والذهب الخالص رمز على قيمة الجائزة، والذين قسَّموا الجائزة حوَّلوها لقنبلة وقتلوا الجميع، وتنكَّروا لفضل وعطاء نجيب محفوظ.

---

[١٤] نجيب محفوظ: أحلام فترة النقاهة، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٧م.

[١٥] جمال قصاص: مرجع سابق، ٢٠٠٥م.

كما أن في الحلم تحذيرًا من خطورة الإرهاب الذي يدمِّر كل شيء، وكم هي إشارته إلى أن الإرهاب مرتبط بالعوامل الاقتصادية! حيث إن الذين هم في حاجة للتبرع (المحتاجين) قاموا بالتفجير، ونلاحظ أيضًا أن نجيب محفوظ قد حذَّر من الإرهاب وخطورته عام ١٩٩٧م في كتابه «وطني مصر»، حيث يقول: «أشعر بالأسف لتكرار جرائم الرأي، هذا ليس الطريق للتعامل مع الرأي. إنه لشيء مؤسف جدًّا ومسيء جدًّا لسمعة الإنسان في العالم أن يؤخذ أصحاب الرأي، أصحاب القلم هكذا ظلمًا وبهتانًا. ومن ناحية أخرى فإني أشعر بالأسف أيضًا من أن شابًّا من شبابنا يكرِّس حياته للمطاردات والقتل، فيطارد ويقتل بدلًا من أن يكون في خدمة الدين والعلم والوطن.»[١٦]

الحلم رقم «١٤٦»

«انتصر العدو واشترط لوقف القتال أن يتسلَّم تمثال النهضة الذهبي المحفوظ في الخزانة التاريخية، وذهبت مع فريق لنحضر مفتاح الخزانة المحفوظ بالصندوق الأمين، ولما كشفنا غطاء الصندوق تبدَّى لنا ثعبان مخيف ينذر بالموت كل من يدنو منه، فتفرَّقنا وأنا أداري فرحتي وأدعو للثعبان بالسلامة والتوفيق في حفظ المفتاح.»[١٧]

وفي هذا الحلم يرمز نجيب محفوظ لنفسه أيضًا حيث انتصار العدو (قوى الظلام التي أفتت بقتله والذين قلَّلوا من قيمة جائزة نوبل)، أمَّا تمثال النهضة الذهبي المحفوظ فهو نجيب محفوظ (لاحظ الاتفاق في اسم نجيب محفوظ والصفة التي ألصقها بالتمثال «المحفوظ»)، ورمز الخزانة التاريخية هو تاريخ مصر أو تاريخ الأدب، وعندما ذهب ليحضر مفتاح الخزانة أيضًا تم وصفه بـ «المحفوظ» (نلاحظ تكرار نفس الصفة «المحفوظ»). أما الثعبان فيرمز لكل المخلصين الذين يتميَّزون بالحكمة — نلاحظ أن الثعبان يوضع على الكأس كرمز للشفاء والحكمة، ولذلك فهو يرسم كشعار على الصيدليات — والمحبين لنجيب محفوظ والذين يتمنى في أعماقه أن يحافظوا على تاريخه وأعماله، ويدافعوا عنه ضد قوى الظلام. وكم ستكون فرحته حين يؤدوا له هذه الأمنية

[١٦] نجيب محفوظ: وطني مصر، حوارات مع محمد سلماوي، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٧م.

[١٧] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

وتلك الرغبة! وكم يدعو لهم بالتوفيق في أداء هذه المهمة له، ونلاحظ أيضًا تكرار لفظ «حفظ» المتفق مع صفة المحفوظ. ويرمز هذا الحلم بعامة إلى خوف نجيب محفوظ من النيل من تاريخه الشخصي، وعدم الوفاء لعطائه الأدبي والفني بعد وفاته، ولذلك فهو يوصي أحباءه ومريديه بوصية لعلهم يفهمونها ويرعونها حق رعايتها، إذ يبثُّهم خوفه من النسيان والتجاهل، ويطالبهم بحفظ تمثاله (تراثه) الذي أتقن صنعه ببراعة فائقة. ولمَ لا؟ أليس هو القائل «إن آفة حارتنا النسيان»؟

(٥) المرأة رمز الحياة

من العجيب أن يتصوَّر ناقد ما أن المرأة في أحلام فترة النقاهة هي المرأة الجسد «الجنس»، حتى وإن بدت الكلمات توحي بذلك، فيقينًا أن نجيب محفوظ في رحلته الأخيرة قد غلب عليه الرمز، وذلك من الأمور المنطقية، والتي تتناسب مع عمق ثقافته وتجربته الإبداعية، ونزعته للتصوف، ومن ثم فالمرأة في أحلام فترة النقاهة تعتَبَر رمز الحياة، وما يرشدنا إلى قَبول أن تكون المرأة رمز الحياة أن الحياة نفسها مؤنثة، وأن الحياة توصف أحيانًا بأنها لعوب، وهذه واحدة من الصفات التي قد توصف بها المرأة حين تنحرف عن المقاصد الطيبة والأخلاقية.

كما أننا نطالع في الحديث النبوي[١٨] اقتران الدنيا بالمرأة، إذا اعتبرنا «أو» حرف عطف يفيد الاقتران أو الترتيب، أما المرأة «الأم» فهي عند كثيرين ومنهم باخ أوفن وإيريك فروم رمز لسلطة الأمومة «الماتريركية» الممثلة للحب والخصب والأرض والمساواة بين الأبناء، والأخوة، ونبذ الشقاق. وفي المقابل يكون «الأب» رمزًا للسلطة الأبوية «البطريركية» المكرسة للمراتب المتفاوتة بين الناس، والمتسلطة بالقوانين أو بدونها، ومن ثم الباذرة للشقاق والمشعلة للحروب.[١٩] ومن هنا نرى شمولية الرمز لدى المرأة. وإليكم بعض هذه الأحلام.

---

[١٨] عن أمير المؤمنين أبي حفص عمر بن الخطاب — رضي الله عنه — قال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: «إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه» أخرجه البخاري (١/١).

[١٩] محمد المخزنجي: مرجع سابق، ٢٠٠٥م.

الحلم رقم «٩٦»

«اشتد العراك في جانب الطريق حتى غطَّت ضجته ضوضاء المواصلات، ورجعت إلى البيت متعبًا، وهناك تاقت نفسي إلى التخفُّف من التعب تحت مياه الدش، فدخلت الحمام فوجدت فتاتي تجفف جسدها العاري؛ فتغيَّرت تغييرًا كليًّا واندفعت نحوها، ولكنها دفعتني بعيدًا وهي تنبهني إلى أن ضجة العراك تقترب من بيتي.»[٢٠]

يرمز الراوي هنا لكل إنسان يكدح عبر تاريخه من أجل الوصول لغاياته التي يرجوها، وعندما يريد الراحة ويستمتع بالحياة تقوم الحياة نفسها بتنبيهه إلى أن هناك ما يشغل البال. ويدعو لعدم تحقيق المتعة المنشودة بقوله: «ولكنها دفعتني بعيدًا وهي تنبهني إلى أن ضجة العراك تقترب من بيتي.» فتمحو تلك الكلمة أي رغبة في الاستمتاع والراحة، وأليست هذه هي الحياة في جوهرها؟ التي تمنحنا السعادة ثم تأخذها فجأةً وبدون مقدمات. وكأننا بنجيب محفوظ يستحضر قوله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ﴾، أو قول الشاعر القديم:

تعبٌ كلها الحياة فما أعْـ ـجَب إلا مِن راغبٍ في ازدياد

الحلم رقم «٩٨»

«من موقفي على الطوار أرسلت بصري إلى الحديقة من خلال قضبان السور الحديدية، وهناك رأيت مالكة فؤادي وهي توزع شوكولاتة على المحبين، فاندفعت جهة باب السور حتى بلغت مدخل الحديقة وأنا ألهث، وواصلت الجري في الداخل ولكني لم أعثر للمحبوبة على أثر، فهتفت بحدة لاعنًا الحب. وحانت مني التفاتة إلى الخارج فرأيت الفتاة في الموضع الذي كنت فيه وهي تتأبَّط ذراع شاب بدا أنه خطيبها، وهممت بالرجوع من حيث أتيت، ولكن أقعدني الإرهاق وطول المسافة وفوات الفرصة.»[٢١]

في هذا الحلم تظهر الحبيبة «مالكة الفؤاد» باعتبارها رمز الحياة أيضًا، فالدنيا والحياة تملك أفئدة وعقول الناس جميعًا، ولذلك يسعَون نحوها بعد أن تفتنهم بجمالها

---

[٢٠] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

[٢١] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

وحسنها ومكاسبها، ويا لها من حبيبة تلعب بكل الناس فتوحي لهم بأنها تحبهم جميعًا وأنها ملك لكل واحد منهم على حدة! وعندما نلهث ونجري وراء الحياة، وعندما نقترب منها أكثر فأكثر نكتشف أنها ليست لنا، ولكنها تذهب لغيرنا، كما يقول نجيب محفوظ: «فرأيت الفتاة في الموضع الذي كنت فيه وهي تتأبط ذراع شاب بدا أنه خطيبها.» كما أن الشعور بقيمة الحياة من حيث بساطتها يتسق مع المرحلة العمرية التي وصل إليها نجيب محفوظ، فكلما تقدم السن بالإنسان كان إدراكه للحياة والدنيا أكثر عمقًا وفهمًا، كونها لا تساوي مثقال جناح بعوضة.

(٦) التكثيف في الأحلام

يذهب فرويد إلى أن التكثيف condensation في الحلم يظهر ضمن ما يظهر في التحام العناصر الكامنة ذات الصفات المشتركة بعضها ببعض، وهناك أمثلة لتكثيف أشخاص مختلفة في شخص واحد، أو تتكوَّن الصورة من أماكن عدة على أن تكون هناك صفة مشتركة في تلك الأماكن؟ ومن نتائج التكثيف أن يصبح الحلم غامضًا مغلقًا، إلا أنه لا يلوح لنا أنه من عمل الرقابة، بل نجد أنفسنا أقرب إلى أن نرده إلى عوامل ميكانيكية أو اقتصادية. ونتائج التكثيف قد تكون في بعض الآونة غريبةً خارقةً للعادة، إذ قد يتيح لسلسلتين مختلفتين كل الاختلاف من الأفكار الكامنة أن تندمجا في حلم واحد، بحيث قد نظفر بتأويل يلوح لنا في ظاهره كافيًا ومُرضيًا دون أن نفطن إلى أن هناك تأويلًا آخر ممكنًا.[٢٢]

الحلم رقم «٩٧»

«هذه حجرة السكرتارية حيث أمضيت عمرًا قبل إحالتي إلى المعاش، وحيث زاملت نخبةً من الموظفين شاء القدر أن أشيِّع جنازاتهم جميعًا، واسترقت نظرةً من داخل الحجرة لأرى من خَلَفونا من الشباب، فكدت أُصعق، لم أرَ سوى زملائي القدامى! واندفعت إلى الداخل هاتفًا سلام الله على الأحباب متوقعًا ذهولًا واضطرابًا، ولكن أحدًا لم يرفع رأسه

[٢٢] سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ترجمة أحمد عزت راجح، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م.

عن أوراقه فارتددت إلى نفسي محبطًا تعسًا، ولمَّا حان وقت الانصراف غادروا مكاتبهم دون أن يلتفت أحد نحوي بمن فيهم المترجمة الحسناء، ووجدت نفسي وحيدًا في حجرة خالية.»[٢٣]

في هذا الحلم يتجلَّى التكثيف في الموضوعات كما يلي: (١) الحنين لذكرياته أيام الوظيفة. (٢) الزملاء. (٣) الجيل الجديد (الشباب). (٤) الموت. (٥) التجاهل والنسيان. (٦) الإحباط. (٧) الاهتمام بالمرأة (المترجمة الحسناء). (٨) الشعور بالوحدة. وهكذا استطاع نجيب محفوظ أن يقدم تكثيفًا رائعًا لعدد من الموضوعات في حلم واحد، ويكاد كل موضوع منها أن يحتل حلمًا أو أكثر، ولكنها قدرة إبداعية هائلة كانت قادرةً على صياغة كل هذا الإبداع في شكل حلم نموذجي لا نشك عندما نقرؤه أننا بصدد قراءة حلم مشبع بالتكثيف وبلاغة الإيجاز.

الحلم رقم «١٠٢»

«أخيرًا اهتديت إلى مأوًى في الدور التحتاني من بيت قديم، ولكن سُرعان ما ضقت برطوبته وسوء مرافقه، فسعيت من جديد حتى نقلت إلى الدور الفوقاني وهو أفضل من جميع النواحي، غير أن السماء أمطرت بغزارة غير معهودة فانسابت المياه من الأسقف، فاضطُررنا إلى تكويم العفش وتغطيته بالأكلمة، وغادرنا الشقة إلى بير السلم فشعر بنا ساكن الدور التحتاني الجديد، فخرج إلينا ودعانا بإلحاح وبشدة إلى الداخل حيث الدفء والرعاية.»[٢٤]

في هذا الحلم يتَّضح التكثيف من حيث كثرة الموضوعات والرموز الاجتماعية عبر تاريخ مصر الحديث والمعاصر، وإليكم ما يمكن أن نقرأه في هذا الحلم من حيث الموضوعات وهي: (١) السكن. (٢) المستوى الاقتصادي المنخفض. (٣) المطر (الخير والشر معًا). (٤) السكان الجدد. (٥) الدفء والرعاية.

وأمَّا عن دلالة الحلم الاجتماعية فقد ظهر التكثيف فيها على النحو التالي: صعوبة الحياة وتكاليفها على المواطنين من الذين كانوا في الطبقة العليا قبل الثورة في عام ١٩٥٢م

[٢٣] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

[٢٤] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

فاضطُرت هذه الطبقة للنزول إلى الدور التحتاني، إشارةً إلى التخلي عن الطبقة التي كانوا فيها، ولكن هذه الطبقة السفلى التي تم النزول إليها لم تكن مناسبةً أيضًا؛ فقد تميَّزت بالرطوبة وسوء المرافق إشارةً إلى عدم مناسبة تلك الطبقة أيضًا، وهناك محاولة الصعود للطبقة العليا مرةً ثانيةً (الدور الفوقاني)، ولكن هذا الصعود لهذه الطبقة لم يستمر كثيرًا حيث هطول المطر، مما يشير إلى التخبُّط والعشوائية التي أصابت بنية المجتمع المصري. وأخيرًا انهيار الطبقة العليا والوسطى معًا، ونزولهم إلى أسفل سافلين في بير السلم، وصعود الطبقة الجديدة (طبقة البرجوازيين) وبخاصة في السبعينيات وحتى الآن إلى الدور التحتاني، وسعادتها به. ثم يكشف عن أن في ظل العشوائية والتخبُّط سيصبح هذا الدور التحتاني أفضل الموجود، كانعكاس لتدهور المستوى الاقتصادي بوجه عام. ولنا أن نتساءل هل هذا الحلم يلخِّص تاريخ مصر الاجتماعي والاقتصادي من منتصف القرن العشرين وحتى الآن؟ أي تكثيف ذلك الذي قام به نجيب محفوظ!

الحلم رقم «١٠٠»

«هذه محكمة وهذه منضدة يجلس عليها قاضٍ واحد، وهذا موضع الاتهام يجلس فيه نفر من الزعماء، وهذه قاعة الجلسة، حيث جلست أنا متشوقًا لمعرفة المسئول عما حاق بنا، ولكني أُحبطت عندما دار الحديث بين القاضي والزعماء بلغة لم أسمعها من قبل، حتى اعتدل القاضي في جلسته استعدادًا لإعلان الحكم باللغة العربية. فاستدرت للأمام، ولكن القاضي أشار إليَّ أنا ونطق بحكم الإعدام، فصرخت منبهًا إياه بأنني خارج القضية، وأني جئت بمحض اختياري لأكون مجرد متفرج، ولكن لم يعبأ أحد بصراخي.»[٢٥]

في هذا الحلم يتضح التكثيف؛ حيث قاعة المحكمة والقاضي والزعماء واللغة العربية والحكم بالإعدام والإدانة لتحوُّل أوضاع المجتمع المصري إلى تدهور ونكبات. وفي تحليل ذلك الحلم أعجبنا ما كتبه محمد سمير عبد السلام حيث يقول: «تولد المحكمة كسياق إبداعي افتراضي من داخل مفردات الواقع نفسه، فالواقع في الأحلام سياق تصويري فريد ومتغير، فالسارد «المتفرج» (نجيب محفوظ) في ساحة المحكمة يصير متهمًا ومسئولًا عن الجرائم، وإن إدانة الذات هنا (ذات نجيب محفوظ) هي إدانة لفعل المشاهدة بوصفه

[٢٥] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.

معرفةً بالعبث المتكرر، فالعارف خبير بالجريمة، وحالم بها، وممثل لها في نص الحلم، ومن ثم اكتسب مدلول الفاعل في تداعيات الكتابة.»[٢٦]

وهكذا يتضح أن نجيب محفوظ قد تمثَّل في هذا الحلم القول الشائع: «الساكت عن الحق شيطان أخرس، أو المشاهد للفعل مشارك فيه، ومن ثم يستحق العقوبة.» وفي التحليل النفسي أن الرغبة تساوي الفعل، ومن هنا فإن هناك إدانةً لكل أفراد المجتمع الذين رأوا الفساد والدمار الذي لحق بنا بمحض إرادتهم، ولذا فهم مشاركون في الجريمة. كما يلفتنا إلى قضية مهمة تتصل باللغة العربية، وتأكيده على أهمية استخدامها في الحياة، فكثير من المشكلات بدأت في الظهور في استخدام اللغة خاصة بين الشباب والمراهقين، وسيطرة مفردات جديدة لا هي بالعربية ولا الأجنبية، وهي قضية ستحتاج لجهود المخلصين لمواجهتها خلال المرحلة القادمة، والتي نبهنا إليها نجيب محفوظ بإشارته تلك حيث قال: «استعدادًا لإعلان الحكم باللغة العربية.» ومؤخرًا كتب كثيرون عن خطورة ضعف استخدام اللغة العربية نتيجةً لسيطرة اللغات الأجنبية في تعليم الأطفال في مرحلة ما قبل التعليم الابتدائي. ويبدو من متممات هذه الأسطورة الإبداعية لدى نجيب محفوظ بوصفه عروبته المتجذرة في ذاته، وسكناه في اللغة العربية سكنى العاشق المتوحد بمعشوقه، وربما لهذا كان على يقين ثابت من المقولة التراثية: «الشعر ديوان العرب». وهذا اليقين جعله يتحفظ على بعض المقولات الطارئة: «الرواية ديوان العرب»، «المسلسل التليفزيوني ديوان العرب». ولا شك أن إيثار المقولة الأولى مؤشر على وعي محفوظ بالحقيقة الجوهرية للإبداع — على وجه العموم — فالشعر فن اللغة بكل جمالياتها، واللغة فيه أداة وغاية معًا، أما الرواية فإنها تستخدم اللغة بوصفها أداة، ثم تقدم إضافات وهوامش على هذه الأداة. ونعتقد أن عشقه للغة وسكناه في دروبها هو الذي باعد بينه وبين كتابة «الحوار» للسينما، لعدم قدرته على التعامل بالعامية تعاملًا فنيًّا، وذلك برغم أنه كتب ما يقرب من مائة «سيناريو» لأفلام سينمائية أولها؛ «عنتر وعبلة»، وأكثر من ثلاثين سهرة تليفزيونية، واثني عشر مسلسلًا تليفزيونيًّا، لكنه كان حريصًا على أن يردِّد: «إن أدبي في كتبي، وليس في السينما أو التليفزيون.»[٢٧]

[٢٦] محمد سمير عبد السلام: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

[٢٧] محمد عبد المطلب: أسطورة مصر في القرن الـ ٢٠، مجلة ضاد، «عدد تذكاري عن نجيب محفوظ»، القاهرة، اتحاد الكُتَّاب المصريين، نوفمبر ٢٠٠٦م.

(٧) الإزاحة

الإزاحة displacement ميكانيزم دفاعي ويعني إزاحة شحنة وجدانية داخلية عن موضوعها الحقيقي إلى موضع آخر بديل، كما يحدث في الفوبيا (المخاوف المرضية)، وذلك تجنُّبًا للقلق وتحكُّمًا فيه. كما أنها (الإزاحة) تشير إلى نقل موضوع حقيقي متصل بالجسم إلى موضوع آخر، أو من موضوع حقيقي إلى موضوع فرعي (من الفم إلى المنقار). والإزاحة أيضًا من ميكانيزمات إخراج الحلم، وتتخذ آنذاك صورتين؛ أولاهما إبدال عنصر كامن بشيء آخر أبعد منه، وثانيتهما تحول التوكيد من عنصر هام لآخر لا أهمية له.[٢٨] وفيما يلي سنعرض لحلمين تتجلَّى فيهما الإزاحة.

الحلم رقم «١٠٤»

«رأيتني في حي العباسية أتجوَّل في رحاب الذكريات، وذكرت بصفة خاصة المرحومة عين فاتصلت بتليفونها ودعوتها إلى مقابلتي عند السبيل، وهناك رحَّبت بها بقلب مشوق، واقترحت عليها أن نقضي سهرتنا في الفيشاوي كالزمان الأول، وعندما بلغنا المقهى خف إلينا المرحوم المعلم القديم، ورحب بنا، غير أنه عتب على المرحومة عين طول غيابها، فقالت إن الذي منعها عن الحضور الموت، فلم يقبل هذا الاعتذار، وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرِّق بين الأحبة.»[٢٩]

في هذا الحلم تتضح الإزاحة في أن نجيب محفوظ جعل «المرحوم المعلم القديم» يعتب على «المرحومة عين» على طول غيابها، ولما قالت إن الذي منعها عن الحضور الموت، فلم يقبل هذا الاعتذار، وذلك بدلًا من أن يقوم السارد في الحلم، وهو نجيب محفوظ، بعتاب المرحومة «عين»، وهذه الإزاحة من شأنها أن تسهِّل على السارد رفض الاعتذار والتبرير، لغياب الحبيبة حتى ولو كان بسبب الموت؛ لأن الذي سيظهر في الموقف هو المعلم القديم وليس نجيب محفوظ. كما أنه ساق حكمته على لسان المعلم القديم والتي تقول: «وقال إن الموت لا يستطيع أن يفرق بين الأحبة.» وهذه الحكمة كشفت

[٢٨] حسين عبد القادر وآخرون: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط٣، دار الوفاق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

[٢٩] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

عن رغبته في عدم قدرة أي شيء على التفريق بين الأحبة ولو كان الموت ذاته، فقد يكون الموت باعثًا على استمرار الحب، بل وزيادته أيضًا، فكثير من حالات الحب التي يموت فيها أحد الحبيبين يتحوَّل — الميت — في نفس الآخر إلى رمز للحب، ولكل الصور والخيالات العشقية الجميلة، ومن ثم يحدث التثبيت fixation على تلك الصور، حيث يصبح التثبيت ميكانيزمًا دفاعيًّا ينتمي للجانب اللاشعوري من الأنا «٢٨».[٣٠] وكأننا بنجيب محفوظ يُنظِّر للشخصية وبنائها العميق في حالة الحب وموت أحد الحبيبين، وكأنه محلل نفسي متمرس في التنظير.

الحلم رقم «١٢٧»

«في حديقة هذه الفيلا نجتمع مساءً للسهر والسمر في حرية شاملة، ولكن صاحب الحديقة تغير فجأةً فاستبد بكل شيء؛ فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب، وحسبناها دعابة، ولكنه استمر وتمادى، فضقنا به ذرعًا، غير أننا أخفينا مشاعرنا إكرامًا للموقف، إلا واحد لم يستطع إخفاء مشاعره. وذات مساء انفجر غضبه المكتوم وجُن جنونه فصرخ، وأخرج من جيبه مسدسًا صوَّبه نحونا بيد مرتجفة؛ فتفرَّقنا في الحديقة تطاردنا لعناته وشتائمه.»[٣١]

في هذا الحلم تتجلَّى الإزاحة حيث يقوم واحد من المجتمعين في الفيلا بتوجيه الهجوم واللعنة والشتائم، وربما محاولة القتل إلى الضيوف المجتمعين (الصحبة)، بدلًا من توجيه ذلك إلى المستبد (صاحب الفيلا) بسبب استبداده وسيطرته وسطوته (فهو يختار موضع الجلسة وموضوع الحديث والأكل والشرب)، والإزاحة هنا تدل على أن الذين يرَون المستبد ولا يردونه عن استبداده (أي ينافقونه نتيجةً لبعض العطايا التي يحصلون عليها مثل السمر والسهر والطعام والشراب) يستحقون العقاب؛ لأنهم هم الذين يصنعون المستبد. ونجيب محفوظ يتمثَّل القول الشائع: «يا فرعون إيه فرعنك؟ قال: ما لاقيتش حد يلمني.»

كما يشير إلى أن مظاهر الاستبداد تكون في أمور بسيطة في البداية ثم تعظم فيما بعد، وفي الوقت نفسه يحذِّر من الغضب المكتوم الذي سيكون مدمرًا للجميع في حالة

[٣٠] حسين عبد القادر وآخرون: مرجع سابق، ٢٠٠٥م.

[٣١] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

انفجاره، وفيه كذلك دعوة رهيفة للمستبدين بأن يقلقوا من الغضب المكتوم. كما يزيح نجيب محفوظ نفسه على ذلك الصاحب الذي تمرَّد وقام بتعنيف الجميع، بدلًا من أن يقوم هو نفسه بهذا الفعل، وليس هذا بغريب على نجيب محفوظ وتاريخه في المقاومة السلمية لمظاهر الاستبداد، حيث كان دائمًا يحاول تجنُّب الصدام المباشر مع السلطة، ولكنه كان يعبر عن ذلك في رواياته وأبطاله، ويؤكد ذلك المعنى رجاء النقاش في كتابه «في حب نجيب محفوظ»، بوصفه شخصيةً مسالمةً اتخذ من فعل الإبداع وسيلته للمقاومة وللاعتراض.[٣٢]

ومن ثم فإن الرفض الكامن داخله للاستبداد قد قام بإزاحته على واحد من الحاضرين، وهذا اتساق وتصالح واضح مع نفسه الذي لا ينكره أبدًا من ميله لعدم التصادم مع السلطة.

وإطلالة على الحرافيش خصوصًا حكاية عاشور الناجي، سنجد أنها دعوة للثورة على التسلُّط بدأت من الحارة أيضًا. فلْنتأمل هذا الحوار الذي يدور بين أولاد الحارة.

«وذات يوم طرح عاشور هذا السؤال على الحرافيش: ماذا يُرجِع حارتنا إلى عهدها السعيد؟ (يقصد مواجهة الفتوَّة المتجبر شيخ الحارة حسُّونة السبع).

وأجاب أكثر من صوت: أن يرجع عاشور الناجي.

فتساءل باسمًا: هل يرجع الموتى؟

فأجاب أحدهم مقهقهًا: نعم.

قال بثبات: لا يحيا إلا الأحياء.

– نعم أحياء ولكن لا حياة لنا.

سأل: ماذا ينقصكم؟

– الرغيف.

– بل القوة.

– الرغيف أسهل منالًا.

– كلا.

وسأله صوت: إنك قوي عملاق، فهل تطمح إلى الفتونة؟ فقال آخر: ثم تنقلب كما انقلب وحيد جلال وسماحة. وقال ثالث: أو تقتل كما قتل فتح الباب.

[٣٢] رجاء النقاش: في حب نجيب محفوظ، القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٨م.

فقال عاشور: حتى ولو صرت فتوةً صالحًا، فما يجدي ذلك؟»

إننا نرى خلال هذه البانوراما للأنماط الشعبية في حوارها الجمعي، ليست مجرد الحارة الخاصة كما زعموا، ولكنهم كل حارة وكل حي وكل مكان من أرض مصر. وتصلح الحارة أيضًا — عند نجيب محفوظ — ليترجم من خلالها رؤية الحاكم للشعب، وذلك من خلال سلوك «مراد عبد القوي» شيخ الحارة مع أهل الحارة، فهم في نظره ليسوا غير مجرد أرقام ونسب إحصائية في ماكينة العمل والإنتاج، أما القلب، والعقل فلا يقاس إليهما شيء. ولْنتابع هذا الحوار عندما راح عبد القوي يحاور عبد الله كصديق.

«الحارة شيء وأهلها شيء آخر …

وبعد الصمت يعاود عبد القوي: الحارة كلٌّ لا يتجزأ، وليس من العسير أن أعرف ما ينقصها وما يضرها، أما أهلها فأفراد لا حق لهم، وتتعدَّد مشكلاتهم بتعدُّد أهوائهم. يقول عبد الله: ليس ثمة يقين؟ بلى. مجرد احتمال؟ نطقت بالصواب.»[٣٣] ويزيد هذا الموقف السياسي وضوحًا يحيى الرخاوي بقوله: «أظهر التجلي السياسي في إبداع محفوظ مدى سعة المسافة بين موقف نجيب محفوظ المتحفظ (لا المحافظ) وهو يدلي بآرائه السياسية في الحياة اليومية، وبين نجيب محفوظ السياسي والثائر المغامر حتى القتل في إبداعه الروائي. يبدو أن إبداعه هذا هو بمثابة التعويض الذي يعادل موقفه المحافظ في الحياة العادية، هذا الإبداع عوَّضه عن التزامه المتحفظ أبدًا. نقرأ ذلك التنبيه على ضرورة التحفُّظ وهو يصدر من الوالد للابن في مقدمة العائش في الحقيقة: «ولكن احذر أن تستفز السلطان، أو تشمت بساقط في النسيان.» ثم إنه ألحق ذلك بقوله مباشرة: «كن كالتاريخ … إلخ. ثم إنه أكمل بعد ذلك، وكأنه يصف نفسه ثانية، ويخاطبها: «أما أنت، فتريد الحقيقة، كل على قدر همته.» بدا البعد السياسي في إبداع محفوظ مكملًا لـ (وليس بالضرورة متناقضًا مع) الرأي السياسي في تصريحاته وأحاديثه الرسمية المنشورة (دون أحاديثه الخاصة)، ومع ذلك فإنه لا يكاد يخلو له عمل واحد من التجلي السياسي الناقد الثائر المقتحم للجاري على السطح، بما في ذلك التاريخ المسجل بالوثائق والشهادات. إلا أن بعض رواياته حظيت بقدر أكبر من غيرها في الاهتمام بهذا البعد مثل: الكرنك،

[٣٣] عماد الدين عيسي: الأنثروبولوجي في أدب نجيب محفوظ، ضاد، فصلية تصدر عن اتحاد الكُتَّاب المصريين، العدد الخامس، القاهرة، ٢٠٠٦م.

وثرثرة فوق النيل، ويوم قُتل الزعيم، وميرامار، واللص والكلاب، والشحاذ. إن أي مؤرخ أكاديمي لا يضع هذه الأعمال المتميزة الروائية السلسة كمصدر من أهم مصادره، يمكن أن يفوته الكثير. ليس معنى أن محفوظ استطاع أن يمتلك ناصية الأحداث ليمزجها في خياله المبدع ثم يخرج بها في هذه الصورة الروائية السلسة، أنه ابتعد عن الأحداث لصالح إبداعه، بل لعله أضاف إلى الأحداث حقيقة أغوارها بفضل إبداعه. أتم محفوظ هذا التأريخ ليصبح في متناول كل الناس، وفي نفس الوقت هو ممتنع عن غيره من فرط سلاسته وعمقه معًا، هكذا.»[٣٤]

أحلام إبداع وليست أحلام نوم

لم يكن نجيب محفوظ بالقادر عن الكف عن الإبداع بأي شكل من أشكاله، وعندما أصابه الوهن والضعف البدني استمرت رغبة الإبداع لديه، فكان ابتكاره للأحلام التي تعتبر الشكل الإبداعي الأخير لنجيب محفوظ، ولكي ندلل على ذلك سوف نعرض لخمسة أحلام هي الحلم ٢٠٢ والحلم ١٨٠، والأحلام الأخيرة التي كتبها قبل رحيله، ونُشرت بمجلة ضاد الصادرة عن اتحاد الكُتَّاب المصريين في عددها التذكاري عن نجيب محفوظ نوفمبر ٢٠٠٦م، وكان عددها ثلاثة، كما أُعيد نشر تلك الأحلام في الطبعة الحالية التي نعتمد عليها.

الحلم رقم «١٨٠»

«رأيت أستاذي الشيخ مصطفى عبد الرازق — وهو شيخ الأزهر — وهو يهم بدخول الإدارة، فسارعت إليه ومددت له يدي بالسلام، فصحبني معه، ورأيت في الداخل حديقةً كبيرةً جميلة، فقال إنه هو الذي أمر بغرسها، نصفها ورد بلدي، والنصف الآخر ورد إفرنجي، وهو يرجو أن يولد من الاثنين وردة جديدة كاملة في شكلها، طيبة في شذاها.»[٣٥]

---

[٣٤] يحيي الرخاوي: نجيب محفوظ السهل الممتنع، ضاد، فصلية تصدر عن اتحاد الكُتَّاب المصريين، العدد الخامس، القاهرة، ٢٠٠٦م.

[٣٥] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

ولكي نذهب إلى أن هذا الحلم إبداع في ذاته ولا علاقة له بحقيقة أحلام النوم كان علينا أن نحدد عناصر الحلم والعلاقة الداخلية بينها؛ فأولًا الشيخ مصطفى عبد الرازق[٣٦] أحد الدعاة إلى الدمج بين الحضارة الغربية والحضارة العربية الإسلامية، وذلك بهدف خلق نهضة في المجتمع العربي والإسلامي، ويتبدَّى لنا أن نجيب محفوظ يحاول إحياء هذه الدعوة التي تعلَّمها على يد أستاذه، وقد رمز لذلك بالورد البلدي والإفرنجي وما قد ينتج عن امتزاجهما. وبعد ذلك هل نشك في أن هذا الحلم من عمل العقل الواعي المبدع والفكر المستنير الذي استوعب الفكر الإسلامي والليبرالي في قراءة دائمة ومستبصرة لهما؟ ولسوف نجد ظلًّا لذلك الفكر الإسلامي في روايته «رحلة ابن فطومة»، التي تبرز رؤيته للإسلام ودياره، وإن كنا نرى أنه حاول معارضة سيد قطب وبخاصة في كتابه «معالم في الطريق».

الحلم رقم «١»

«رأيتني في مستشفًى لإجراء بعض التحاليل، وهناك علمت أن مصطفى النحاس يرقد في العنبر المجاور، فذهبت إليه وتأثرت لمنظره وقلت له: سلامتك رفعة الباشا.

فقال: إن المرض الذي أعانيه الثمرة الحتمية لنكران الجميل.

فقلت له: عند الله لا يضيع أجر من أحسن عملًا.»[٣٧]

وفي هذا الحلم الذي يبدو وكأن نجيب محفوظ يعود مريضًا (مصطفى النحاس)، وهو أحد زعماء مصر، ويتضح مدى الإجلال والتقدير الذي يحفظه له واضحًا في كلمة رفعة الباشا، ولا ينكر أحد مدى تقدير نجيب محفوظ لمصطفى النحاس، ولكنه في الوقت نفسه يحذِّر نجيب محفوظ من نكران الجميل، وبخاصة لأولائك الذين خدموا مصر وضحوا من أجلها. ولا يستتر أن نجيب محفوظ يخشى من أن يتنكَّر له شعبه بعد رحيله — وما يدعم ذلك قول نجيب محفوظ نفسه إن آفة حارتنا النسيان — الذي بدأ

[٣٦] أحد الفلاسفة والمفكرين الإصلاحيين والتنويريين في النصف الأول من القرن العشرين في مصر، وكان أحد الذين درسوا الفلسفة في فرنسا وتعرَّفوا على الحضارة الغربية، ومن قبلُ تعرَّف على الحضارة الإسلامية والفكر الإسلامي. راجع في هذا سعيد اللاوندي: عمائم وطرابيش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

[٣٧] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

يشعر قربه كما رحل من قبلُ مصطفى النحاس. وهذا الحلم بهذا الشكل والمضمون ليشير إلى كونه واحدًا من إبداع وحكمة نجيب محفوظ، واستبصاره بقرب رحيله.

الحلم رقم «٢»

«رأيتني في مدينة غريبة جميلة المعمار، وكلما دخلت بنسيونًا أجده يتكلم لغةً غريبة، حتى وصلت إلى بنسيون تديره امرأة زنجية اللون، جميلة القسمات والملامح، فقلت لها: هنا يمكن أن أقول ما أريد وأن أسمع ما يقال. فقالت لي: وأيضًا الحياة هنا لا تقل في رُقيِّها عن أحسن البنسيونات الأخرى!»[٣٨]

في هذا الحلم يلفتنا نجيب محفوظ إلى ضرورة أن نُيَمِّمَ في واحد من اهتمامنا إلى أفريقيا التي ننتمي إليها جغرافيًّا، حيث تظهر المرأة الزنجية اللون والجميلة القسمات، خاصةً وهو يرى جمهرةً من المثقفين المصريين لا يرون الخير إلا في التوجُّه نحو الثقافة الغربية. ويأتي ختام الحلم بأن الحياة في أفريقيا لا تقل في رُقيِّها عن الحياة الغربية، كما يتحدَّث نجيب محفوظ بوعي غريب؛ فهو يرى أن أفريقيا لا بد وأن تدخل في موازنات القوى ثقافيًّا وسياسيًّا. وهل نستطيع أن نؤَوِّل النص «الحلم» إلى تحذيره من مغبة ترك الساحة الأفريقية للأيدي الإسرائيلية والأمريكية التي يمكن أن تهدد الأمن القومي لمصر، بتأجيج الصراع على مصادر المياه (يقصد النيل وحصة مصر منه)؟ — نلاحظ بعد ذلك الحلم بثلاث سنوات تقريبًا تظهر مشكلة تقسيم مياه نهر النيل على أشُدها، باعتبارها أخطر مشكلة يمكن أن تواجه الوطن في المستقبل، ولا يخفى أن هذا الحلم المعجزة والنبوءة قد نبهنا إلى ذلك الخطر، أو الفتن التي قد تنشأ في السودان — لا يخفى أن مسألة تقسيم السودان باتت وشيكة الحدوث، وما هي إلا شهور قليلة وتكون الدولة الجديدة في الجنوب أمرًا واقعًا، أو إثيوبيا التي تتزعَّم ضرورة خفض حصة مصر من مياه النيل، ولا غرابة في موقفها حين نعلم أن لها علاقات وثيقةً بإسرائيل، ولا ننسى أنها دعمتها من خلال هجرة اليهود الفلاشا من إثيوبيا إلى إسرائيل خلال السنوات الماضية، أو غيرهما مما يؤثر على مصر. وأحسبنا سنقدر هذا الحلم إذا لم ننتبه لفهمه وإعادة قراءته من جديد.

[٣٨] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧.

الحلم رقم «٢٢٨»

«هذه السيدة هي أستاذة أولادي، وإضافةً إلى ذلك تحاورهم في شئون الدنيا والدين، فمالوا جميعًا إلى التديُّن. فقلت للسيدة: إني سعيد بتديُّنهم، ولكن أخشى أن ينحرفوا إلى التطرُّف. فقالت لي: «إن التديُّن الصحيح أقوى سلاح ضد التطرُّف.»»[٣٩]

ونتساءل؛ هل هذا حلم أم إبداع ورسالة محمَّلة بخلاصة للفكر الداعي إلى تعليم الدين الصحيح كحل وحيد لمواجهة التطرُّف الذي عانى هو شخصيًّا من آثاره. ثم يقدم انتقاده للأحزاب السياسية في الحلم التالي.

الحلم رقم «٢٣٠»

«دعيت الأحزاب إلى السباق، فأقام كل حزب سرادقه وركَّب مكبرات الصوت، وراحوا يتسابقون في إلقاء الخطب وتحذير الناس من عملاء أمريكا وإسرائيل، واشتدت حرارة الجدل ثم تبادلت السرادقات إطلاق النار، ثم لم يَعُد يُسمع إلا صوت الرصاص.»[٤٠]

الحلم رقم «٣»

«رأيتني سائرًا في الطريق في الهزيع الأخير من الليل، فترامى إلى سمعي صوت جميل وهو يغني.

زوروني كل سنة مرة!

فالتفتُّ فرأيت شخصًا ملتفًّا في ملاءة تغطيه من الرأس إلى القدمين، فنظرت إليه باستطلاع شديد، فرفع الملاءة عن نصفه الأعلى؛ فإذا هو هيكل عظمي، فتراجعت مذعورًا ورجعت وأنا ألتفت والصوت الجميل يطاردني وهو يغني: زوروني كل سنة مرة!»[٤١]

في هذا الحلم المعجزة والنبوءة أيضًا يدرك نجيب محفوظ أنه سائر إلى الرفيق الأعلى، وهو يبتهج في هذه الرحلة وهذا السير؛ فهو يحب لقاء الله، ويتمنَّى بأن نزوره

[٣٩] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

[٤٠] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

[٤١] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

ونذكره ولو مرةً واحدةً في كل عام. ولا أملك إلا أن أقول له: «فلْيطمئن قلبك، فالخالدون لا يموتون أبدًا؛ لأنهم فوق الموت وفوق الحياة.»

(٨) قصيدة النثر في أحلام فترة النقاهة

الحلم رقم «١٢٢»

«الليل سجى فاحتوينا غرفة، وهبتنا الظلمة راحةً عابرةً وفرحًا حميمًا، وترامى إلينا من الطريق ضجة؛ فهُرعت إلى خصاص النافذة، فرأيت قومًا يحدِّقون بشخص مألوف الهيئة، وينهالون عليه باللعنات واللكمات. وهمست: لِمَ لمْ يقاوم؟ حتى شعرت باللكمات تخرق جسدي.»[٤٢]

ولقد تم من خلال التقصي ما يدعم الرؤية بأن هذه الأحلام فن جديد من فنون السرد العربي ابتدعه نجيب محفوظ.

خاتمة

بعد أن عرضنا لنماذج من أحلام فترة النقاهة، ورأينا كيف استطاع نجيب محفوظ بقدرته الإبداعية الخارقة أن يقدم لونًا جديدًا من أنواع السرد في اللغة العربية (الرواية والقصة القصيرة والمقامة)، يقوم على الإيجاز، ويتفق مع آليات إخراج الحلم، كما جاءت في نظرية التحليل النفسي على مؤسسها سيجموند فرويد، يحق لنا أن نطلق عليه «الأحلام». ولعلنا نستحث نقاد الأدب بهذه النظرة أن يقدِّموا رؤيتهم وتنظيرهم لتصحيح ما نذهب إليه إن كان خاطئًا، أو أن يبنوا عليه إن كانت الأخرى. كما نود أن نختم بأن أحلام فترة النقاهة بحاجة لسلسلة من البحوث للكشف عن السيرة الذاتية والقدرة التنبؤية للمستقبل، كما تجلَّت في الأحلام وغيرها من الموضوعات الواجب دراستها، بالإضافة إلى الجوانب الجمالية والرمزية والفنية والصوفية ولغة الشعر، نقصد هنا أن هناك أحلامًا كثيرةً غلب عليها شكل قصيدة النثر الحديثة.

---

[٤٢] نجيب محفوظ: مرجع سابق، ٢٠٠٧م.

الفصل السابع

ضربات القدر وطعنات السكين بين بيتهوفن ونجيب محفوظ

«جاء في العدد رقم ٢٢٠ من مجلة الثقافة الجديدة الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في يناير ٢٠٠٩م، وتحت العنوان التالي؛ «انفراد، محمد سلماوي يروي الحلم الأخير لنجيب محفوظ.» وذُكر في الصفحة رقم ٣٢ ما يلي: «في ذلك المساء تطرَّق حديثنا — نجيب محفوظ ومحمد سلماوي — إلى الأحلام، فقال لي إن هناك حلمًا يحيِّره، فقد جاءه منذ بضعة أيام، لكنه كان ما زال يفكر كيف سيحوِّله إلى نص أدبي ينتظم مع بقية أحلام فترة النقاهة، ثم رواه لي فقال: إني حلمت بأنني كنت سائرًا في أحد الشوارع، وكان ينتابني خوف بسبب وجود بعض قُطَّاع الطرق الذين يهاجمون المارة ويسرقونهم وقد يصيبونهم بأذًى أيضًا بالمطاوي والسكاكين التي يحملونها. ووسط خوفي هذا قابلت بالمصادفة صديقي المرحوم الدكتور حسين فوزي، الذي أصبح يظهر الآن بشكل متكرر في أحلامي، وما إن رأيته حتى قصصت عليه قصة هؤلاء المجرمين الخارجين على القانون، والذين يتربصون بالناس في الطريق العام. فقال لي حسين فوزي على الفور: ده أنا أمنيتي أن أقابلهم، ألحقني بهم. فدُهشت لذلك لكني أخذته إلى حيث يوجدون وتركته ومضيت إلى حالي. وبعد فترة جاءني الدكتور حسين فوزي يقول: تعالى بقى شوف الحرامية بتوعك! فذهبت معه وأنا ما بين الخوف وحب الاستطلاع؛ فوجدت المجرمين الذين كنت أخافهم وقد ارتدَوا البدل السموكنج السوداء مثل عازفي الأوركسترا السيمفوني، وكل منهم أمامه النوتة وفي يده آلته، وهنا قال لي الدكتور حسين فوزي: حاسمعك دلوقتِ سيمفونية بيتهوفن الخامسة! وبالفعل عزفت لي أوركسترا قطاع الطرق السيمفونية الخامسة لبيتهوفن. وما إن انتهى الأستاذ من الحلم حتى قلت له إنه حلم

جميل ومعناه أجمل؛ فهو يروي كيف يمكن للفن أن يحوِّل المجرم إلى عازف مرهف الحس، قال: لكني ما زلت أقلِّبه لا أعرف ماذا سأصنع به. وإلى أن رحل محفوظ بعد ذلك بخمس سنوات لم يكن قد نُشر هذا الحلم.»»

هذه هي المرة الأولى التي يتاح فيها نشر حلم حقيقي رآه نجيب محفوظ، ومن ثم سنحاول الإجابة على السؤال التالي.

ما دلالة الحلم؟ وهل يكشف عن إصابة نجيب محفوظ باضطراب الضغوط التالية للصدمة؟

هذا الحلم الذي بين أيدينا يستمد قيمته من أنه حلم حقيقي — نقي — رآه نجيب محفوظ أثناء النوم، ولم يتدخَّل فيه نجيب محفوظ بالإبداع، ومن ثم فهو يُعد وثيقةً مهمةً جدًّا تكشف في واحد من أهميتها عن الحالة النفسية التي عاشها نجيب محفوظ في عام ٢٠٠١م، كما يقرر بذلك محمد سلماوي بقوله: «وإلى أن رحل محفوظ بعد ذلك بخمس سنوات لم يكن قد نشر هذا الحلم.» ورحيله كان في عام ٢٠٠٦م. وإذا استحضرنا عناصر الحلم ودلالاتها لكي نقوم بتحليله فإننا سنكون أمام عنصر بيتهوفن والسيمفونية الخامسة، واللصوص والسكاكين والمطاوي، والدكتور حسين فوزي.

فأما الدكتور حسين فوزي فيُطلق عليه السندباد المصري، وهو عالم قدير، تولَّى رئاسة البرنامج الموسيقي بالإذاعة، وكان صديقًا لنجيب محفوظ، وكثيرًا ما تناقشوا في كل شيء تقريبًا، وكانا — حسين فوزي ونجيب محفوظ — من المداومين على حضور ندوة توفيق الحكيم بجريدة الأهرام.

واللصوص والمطاوي والسكاكين يرمزون إلى المجموعة الإرهابية التي حاولت قتله في حادث مؤلم ومروِّع وقاسٍ؛ إذ قام أحد الشباب بطعنه في رقبته وتمت النجاة بمعجزة. وظل من بعدها يعاني من آثار ذلك الحادث؛ حيث أصيب بشلل في يده وقلة الحركة مع ضعف السمع والبصر.

وكما يلاحظ في الحلم أن نجيب محفوظ صاحب طبيعة مسالمة محبة للحياة والخير والناس، ومتعاطف مع الطبقة المتوسطة في المجتمع، وأنه لم يغيِّر عاداته من حيث المشي في الشوارع والجلوس في المقاهي، وذلك بالرغم مما حققه من شهرة واسعة وسمعة عالمية وعمره المتقدم، فهو أثناء الحادث كان قد تجاوز الثمانين عامًا في ظل وهن الصحة واعتلالها وضعف حواسه. والمفاجأة حيث سرعة تنفيذ العملية — محاولة الاغتيال — حتى إنه ظن أن الشاب قادم ليحييه فهمَّ نجيب محفوظ برد تحيته، ولكن الشاب فاجأه وطعنه بالسكين.

أما لودفيج فان بيتهوفن (١٧٧٠–١٨٢٧م) فهو مؤلف موسيقي ألماني وُلد عام ١٧٧٠م في مدينة بون، يعتبر من أبرز عباقرة الموسيقى. وبدأ بيتهوفن يفقد سمعه في الثلاثينيات من عمره، إلا أن ذلك لم يؤثر على نتاجه الذي ازداد في تلك الفترة وتميَّز بالإبداع. ومن أجمل أعماله السيمفونية الخامسة. وبدأت إصابة بيتهوفن بصمم بسيط سنة ١٨٠٢م؛ فأخذ في الانسحاب من الأوساط الفنية تدريجيًّا. إلا أنه لم يتوقف عن الإنتاج الفني، ولكن أعماله أخذت اتجاهًا جديدًا. ومع ازدياد حالة الصمم التي أصابته امتنع عن العزف في الحفلات العامة، وابتعد عن الحياة الاجتماعية واتجه للوحدة، وقلَّت مؤلفاته، وأصبحت أكثر تعقيدًا، حتى إنه رد على انتقادات نقاده بأنه يعزف للأجيال القادمة. وفي مرحلة من حياته كان بيتهوفن يعاني من ضائقة مالية شديدة، وكان يسكن في الطابق السفلي، وفي هذه الأثناء تأخَّر بيتهوفن عن دفع الإيجار عدة شهور، وبعد عدة مرات طالبه فيها صاحب المنزل بالإيجار؛ بدأ بيتهوفن يتهرَّب من هذا الرجل، فينتظر خروجه إلى عمله في الصباح حتى يخرج بيتهوفن.

وفي أحد الأيام بينما كان بيتهوفن عائدًا من الخارج، وعندما وجد فناء المنزل خاليًا، تقدم ليصعد إلى السلم. وعند منتصف السلالم خرج صاحب البيت وشاهد بيتهوفن؛ فأخذ ينادي عليه، فما كان من بيتهوفن إلى أن قفز على السلالم حتى باب غرفته، ودخل وأغلقها خلفه وهو يشعر بخوف شديد، وصعد صاحب المنزل وهو متأكد أن بيتهوفن في الداخل، وأخذ يطرق الباب بعنف مناديًا على بيتهوفن ومهددًا إياه! وكان الرجل يطرق الباب على بيتهوفن أربع طرقات ولكن بمنتهى العنف والقوة! هنا، وفجأةً وبيتهوفن يستمع إلى كل هذه الطرقات، قفز إلى البيانو الموجود في وسط الغرفة، وأخذ يعزف مع الطرقات، كلما سمع دفعةً من الطرقات (أربع طرقات) أتبعها بأربع نغمات على البيانو وتوقف، ثم أربعة أخرى، ثم توقف. وهكذا لو سمعتم الحركة الأولى لوجدتموها عبارةً عن أربع دقات متتالية، ثم أربع أخرى، ثم أربع أخرى، تتابع بشكل أسرع، وألَّف بيتهوفن الحركة الأولى كلها منذ بدايتها إلى نهايتها معتمدًا على أربع دقات تتتابع وتتنوع بين آلات الأوركسترا.

أما عن تحليل الحركة الأولى المميزة لهذه السيمفونية، فإن بيتهوفن تخيَّل أن القدر — ممثل هنا في صاحب المنزل — قد هجم عليه بمنتهى القوة، وتوالت ضرباته على بيتهوفن لتجعل كل أوقاته تعيسة، وهي ضربات تتراوح ما بين القوة والضعف. وهكذا

الضربات تتوالى حتى نهاية الحركة الأولى من هذه السيمفونية الرائعة التي سُميت «ضربات القدر».

وأبرز ما في هذا الحلم أنه عبَّر عن أعراض اضطراب ضغوط ما بعد الصدمة post-traumatic stress disorder وهي مجموعة من الاضطرابات النفسية تصيب من تعرضوا لأحداث أو ظروف مفاجئة صاحبها ضغط نفسي شديد كان فوق احتمالهم، مثل ظروف وأحداث الكوارث والحروب والزلازل والاختطاف والاغتصاب والاعتقال والاغتيال وحوادث السيارات، ولهذه الاضطرابات مجموعة من الأعراض منها؛ تذكُّر الحدث الضاغط باستمرار، والعيش مع الانفعالات العنيفة التي صاحبته، وظهوره بشكل متكرر في أحلام الفرد أو على هيئة كابوس، وفقدان الثقة في النفس وفي الآخرين، والإحساس بتفاهة الحياة والرغبة في التخلُّص منها، والتشاؤم من المستقبل وما يخبئه القدر، والخوف الزائد والقلق العام، والعصبية، وعدم انتظام النوم، واضطراب الشهية للطعام.

وبعض هذه الأعراض قد تجاوزها نجيب محفوظ، ولكن بعضها الآخر ظل موجودًا في اللاشعور يؤرقه. ونعود الآن للحلم الحقيقي الذي بين أيدينا، فكما هو واضح في الحلم أن نجيب محفوظ لا يتمنى العقاب للمجرمين، ولكن يتمنى هدايتهم وإصلاحهم، وهذا يتفق مع رؤيته التي ذكرها في كتابه «وطني مصر»، وهو يضم عددًا من الحوارات أجراها معه محمد سلماوي فيها انتقاد للإرهاب والقمع ورغبته في توجيه الشباب للعمل والمعرفة والثقافة الجادة. كما أنه من الثابت أن نجيب محفوظ طلب العفو عن المتهمين في قضية محاولة الاغتيال عام ١٩٩٤م، ومن ثم فالحلم قد عبَّر عن تأثير اضطراب ضغوط ما بعد الصدمة عليه، حيث يستحضر جانبًا كبيرًا من الأزمة بحيث يتذكر الخوف المصاحب لها وفزعه من اللصوص وقطاع الطرق ونجاته منها وعفوه عنهم. نكتشف أيضًا أن نجيب محفوظ توحَّد بـ «بيتهوفن» الذي كان مصابًا بالصمم، واعتزل الناس، وكذلك نجيب محفوظ ضعف سمعه حتى اقترب من الصمم في سنواته الأخيرة، وضعف بصره لدرجة العمى؛ ولذلك اعتزل الناس إلا من بعض الزيارات القليلة. وبرغم ذلك أبدع «أصداء السيرة الذاتية» و«أحلام فترة النقاهة» — آخر ما كتب — وكذلك بيتهوفن أبدع أعظم أعماله في ظل فقدان السمع. وعندما نعرف أن السيمفونية الخامسة تحمل عنوان «ضربات القدر» يبدو أن الحلم من التجلي والوضوح، بحيث يكون هو الآخر ضربات للقدر، فضربات السكين في رقبة نجيب محفوظ في محاولة الاغتيال تشبه ضربات القدر في السيمفونية الخامسة.

وخلاصة التحليل النفسي لهذا الحلم النقي الحقيقي لنجيب محفوظ أنه دلالة على مرور نجيب محفوظ بأعراض اضطراب الضغوط التالية للصدمة، وإحساسه العميق بالإيمان بالقدر، وكأن اختياره لرموز الحلم — اللصوص والسيمفونية الخامسة لبيتهوفن وحسين فوزي — لهو تعبير صادق جدًّا عن بنائه النفسي المتسامح مع المخطئين، والمؤمن بدور الفن في علاج المجرمين.

بدلًا من الخاتمة

عبد الرحمن أبو عوف وعلاقته بنجيب محفوظ

حدثني الناقد الكبير الراحل عبد الرحمن أبو عوف (١٩٣٥–٢٠١١م) أحد أبناء جيل الستينيات أنه بدأ حياته كاتبًا للقصة، ولكنه تحوَّل إلى النقد، وأسهم بالعديد من المؤلفات النقدية المهمة عن جيل الستينيات، وربما أنه كتب أيضًا عن أغلب من جاءوا بعد ذلك، بالإضافة لمؤلفاته عن رواد فن القصة والرواية والمسرحية في أدبنا الحديث والمعاصر، ومنهم؛ «يوسف إدريس وعالمه في القصة القصيرة» و«فصول في النقد والأدب»، و«مقدمة في القصة المصرية القصيرة»، و«مراجعات في الأدب المصري المعاصر»، و«القمع في الخطاب الروائي العربي» وغيرها. وإذا كان محفوظ قد عرفه العامة والخاصة والمثقف والأمي، وكُتبت فيه مؤلفات، فأن أبا عوف غُبن حيًّا وميتًا؛ إذ عاش أعزب مخلصًا للنقد الأدبي، وحين تُوفي طُويت صفحته ولم يذكره أحد، برغم أنه أول من أصدر كتابًا عن إنجازات جيل الستينيات تحت عنوان «البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية» عام ١٩٧١م.

ولن أزعم أني جاورت أمير الرواية عن قرب، وإن كنت عرفته وأحببته من خلال أعماله، والتي ستظل تتحدث عنه. أمَّا أبو عوف فقد عرفته عن قرب وتتلمذت على يديه؛ حيث عملت معه مديرًا للتحرير خلال تأسيسه ورئاسته لتحرير مجلة «الرواية قضايا وآفاق»، التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، فقد استمرت المجلة من بعده عدة سنوات إلى أن توقفت (٢٠٠٨–٢٠١٦م)، ومن خلاله عرفت الكثير عن أستاذنا نجيب محفوظ، إذ كان أبو عوف يحمل تقديرًا كبيرًا له، ولطالما حدثني أنه مدين له في

حياته العملية، فمنه تعلَّم الكثير والكثير مثل الحفاظ على الوظيفة، مثلما فعل محفوظ وبقي في وظيفته، حتى لا يُضطر للتنازل عن أفكاره من أجل لقمة العيش. فالأدب وحده لا يكفي لأن يعيش منه الإنسان. وقد كشف لي أن الفضل في معرفته بنجيب محفوظ يعود إلى شقيقه الأكبر د. عبد الملك أبو عوف مؤسس كلية الصيدلة بجامعة أسيوط ومؤسس جامعة صنعاء، وكان — إلى جانب تفوقه العلمي — قارئًا للأدب فأرشده — وهو لا يزال في المرحلة الثانوية — إلى قراءة أعمال أمير الرواية نجيب محفوظ. وروى لي حادثةً طريفةً تعرَّض لها، فعندما قرأ رواية «زقاق المدق»، قرر البحث عن الزقاق نفسه، وكان هناك أتوبيس قديم يذهب للحسين، ولأنه لم يكن قبلًا تجاوز منطقة السيدة زينب أو مدرسة علي مبارك، فقد تاه ولم يصل إلى الزقاق، وبحسب تعليمات أبيه ذهب إلى القسم وأبلغ أنه تائه، وأعادوه إلى البيت. وعن لقائه الأول مع أستاذه محفوظ روى أنه بعد قراءة «زقاق المدق» صار مدمنًا لأدب نجيب محفوظ، لذا ذات يوم في عام ١٩٥٧م، سطا على مفكرة أخيه إبراهيم وأخذ يفتش فيها، فوجد فقرةً عن ندوة نجيب محفوظ مع الحرافيش وأدباء الأجيال التالية في العاشرة صباحًا في قهوة صفية حلمي، فحسم أمره على اقتحامها، وفعلًا ذهب مع أخيه وحضراها. ومن بعدها صار تلميذًا للأستاذ، ومريدًا من مريديه، وجمعتهما صداقة لعقود من الزمن، كان لها أبلغ الأثر في مسيرته، وساعدته في وضع كتابه «الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ».

ومن الذكريات التي رواها عبد الرحمن أبو عوف قصة تأسيس «لجنة النشر للجامعيين» عام ١٩٣٥م، والتي صارت — فيما بعد — «دار نشر مكتبة مصر»، إذ أسسها عبد الحميد جودة السحار وهو من أبناء تجار الجملة في حي الحسين (الصنادقية)، وكان محاسبًا في مطار القاهرة، وأقنع محفوظًا وزميليه الحرفوشَين «أحمد زكي مخلوف وعادل كامل» أن يدفعوا من مرتباتهم لعمل اللجنة، وأخذ مصاغ زوجته وباعه وأسسها، وكان لها دور كبير في تنشيط الفكر والثقافة والأدب من خلال ما نشرته من كتب ومؤلفات.

وكشف لي أن سيد قطب كان أول من تنبه إلى نبوغ نجيب محفوظ وقدمه للقارئ، وكان قطب — وقتها — ناقدًا أدبيًّا مرموقًا، قبل أن يتحوَّل إلى منظِّر إسلامي بعد عودته من أمريكا، وكيف غيَّر إحسان عبد القدوس اسم رواية «فضيحة في القاهرة» لتُنشر في سلسلة «الكتاب الذهبي» تحت اسم «القاهرة الجديدة»، وأضاف أن السحار رفض طباعة «ثلاثية نجيب محفوظ» لكبر حجمها، إذ تجاوز عدد صفحاتها الألف صفحة،

فغضب محفوظ وحملها إلى الشهيد يوسف السباعي في جمعية الأدباء، وكان السباعي — يرحمه الله — يقوم بدور كبير في مساعدة الأدباء، وأقنعه السباعي بتقسيمها إلى ثلاثة أجزاء، وفعل محفوظ ونُشرت على أربع سنوات، ثم أعادت مكتبة مصر نشرها. ولما سألته عن أحلام فترة النقاهة وهل هي أحلام حقيقية أم إبداع خالص؟ فقال: «إن الظن بأن هذه أحلام ظن غير صواب؛ فنجيب محفوظ قد أصبح فاقدًا للسمع والبصر ويعاني من وهن شديد في قواه الجسمانية، واقترب من فقد الصلة بالحياة من حوله إلا بالقدر الذي تسمح به الظروف، أراد أن يوجه كلماته ونقده للواقع المصري والعالمي إنسانيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا وثقافيًّا فابتكر طريقةً جديدةً بحيث يقول إنه يحلم ويرى في أحلامه كذا وكذا، فيقول حينئذٍ كل ما يريده دون رقابة ودون خوف.»


هنداوي